Performa
GÂNDIREA-CINEMA
CEZAR GHEORGHE
CARTEA ROMÂNEASCĂ
CR

GÂNDIREA-CINEMA

CEZAR GHEORGHE

CARTEA ROMÂNEASCĂ
2014

GÂNDIREA-CINEMA

CEZAR GHEORGHE

CARTEA ROMÂNEASCĂ
2014

© 2014 by Editura Polirom

www. cartearomaneasca.ro
Editura CARTEA ROMÂNEASCĂ
Bucureşti, Calea Victoriei nr. 133, sect. I

ISBN ePub: 978-973-46-5140-5
ISBN PDF: 978-973-46-5141-2
ISBN print: 978-973-23-3097-5

Coperta: Radu Răileanu
Foto copertă: ⓒ ⓞ by Roman Soto

Această carte în format digital (e-book) este protejată prin copyright şi este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parţială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziţia publică, inclusiv prin internet sau prin reţele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informaţiei, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sau comercializarea sub orice formă, precum şi alte fapte similare săvârşite fără permisiunea scrisă a deţinătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislaţiei cu privire la protecţia proprietăţii intelectuale şi se pedepsesc penal şi/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Lectura digitală protejează mediul

Versiune digitală realizată în colaborare cu elefant.ro

CEZAR GHEORGHE (n. 1984) a absolvit Facultatea de Litere a Universității din București, secția Română-Filozofie (2007), și masteratul de teoria literaturii și literatură comparată al aceleiași facultăți (2009). Din 2012 este doctor în filologie al Universității din București, cu teza *Ontologia imaginii literare și cinematografice în filozofia lui Gilles Deleuze* (coord. prof. dr. Sorin Alexandrescu, Centrul de Excelență în Studiul Imaginii, 2012). În perioada de pregătire a tezei de doctorat a beneficiat de o bursă POSDRU și de un stagiu de cercetare la Amsterdam School for Cultural Analysis (Universitatea din Amsterdam). Din 2008, este membru al redacției revistei *Observator cultural*, unde coordonează paginile dedicate filmului și scrie eseuri despre literatură și critică de film în cadrul rubricii „Ce gîndește filmul?”. Publică texte de filmologie în diferite reviste de specialitate. Este prezent în volumul *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun* (coordonatori: Andrei Bodiu și Georgeta Moarcăs, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012).

PROLOG
1896: „Aseară am fost în regatul umbrelor”

Persona (1966, r. Ingmar Bergman) Filmul este o piele…

Nu știi cum ai ajuns aici. Stai singur pe întuneric. În jurul tău nu sunt decât doi, trei oameni. E o zi de lucru. Ai intrat la film pentru a te adăposti de ploaie. Ai intrat într-un

cinematograf vechi, asemănător celor construite în perioada interbelică. Aștepți o femeie și așteptarea te exasperează. Te-ai gândit să vezi un film pentru ca timpul să treacă mai repede. Fără să-ți dai seama, ești supus unui experiment neobișnuit. Viața s-a oprit. A fost temporar suspendată. Ai intrat într-o lume de lumini și umbre. Ochiul este în pericol, mintea cade pradă pasiunilor și afectelor. Rămâi hipnotizat de perfecțiunea mecanică a mișcărilor. Nu știi numele actorilor, nu cunoști numele regizorului. În lumina artificială a camerei de proiecție, descoperi noi transparențe, noi voci, murmure îndepărtate. Drama imaginilor a început.

În fața ta se zbat biete făpturi de lumină; și, la fel ca în orice dramă, această poveste este o poveste de dragoste. Ai putea să-mi vorbești despre psihologia și sentimentele personajelor. Dar ar fi mai bine să asculți sfatul din *Bande à part*: ar trebui să lași imaginile să vorbească. Ce vezi? Vezi un copil în fața unui ecran de pânză, hipnotizat de o imagine pe care o poate atinge, pe care o poate simți la fel de aproape ca și imaginea mamei; ca și cum filmul din fața sa ar fi o piele, ca și cum filmul ar fi o simplă peliculă, o membrană subțire și nimic mai mult, un suport pe care se poate scrie numai cu lumină. Și totul s-ar concentra într-o voință de putere.

*

Un chip, o forță, un cadru, o privire, iată evidența filmului, „adevărul de douăzeci și patru de ori pe secundă”. Valéry a descris totul în câteva rânduri de o frumusețe tulburătoare:

> „Pe pânza întinsă, pe planul întotdeauna pur, unde nici viața, nici sângele nu lasă urme, evenimentele cele mai

> complexe se reproduc de câte ori vrem. Acțiunile sunt grăbite sau încetinite. Ordinea faptelor poate fi răsturnată. Morții trăiesc din nou și râd. [...] Vedem precizia realității îmbrăcând toate atributele visului. Este un vis artificial. Este, de asemenea, o memorie exterioară înzestrată cu perfecțiune mecanică. În sfârșit, atenția însăși este încremenită cu ajutorul opririlor și al îngroșărilor. Sufletul mi se împarte între aceste atracții. El trăiește pe pânza atotputernică și agitată; participă la frământările fantomelor care dau reprezentații acolo. [...] Dar celălalt efect al imaginilor este și mai straniu. Facilitatea aceasta critică viața. Ce valoare mai au de acum înainte acțiunile și emoțiile cărora le văd schimbările și diversitatea monotonă? Nu-mi mai vine să trăiesc, pentru că asta nu înseamnă decât să te asemeni tuturor. Îmi știu viitorul pe de rost”[1].

În fața realității plate și ordonate a ecranului, viața începe să-și piardă contururile, refuză orice dramă. Odată ieșit din întunericul sălii de proiecție, lumea umbrelor și viața cotidiană își dispută persoana ta cu aceeași convingere. Filmul se termină, timpul se prăbușește, câteodată se crapă și se răsucește, intră în relații stranii cu spațiul. Viața continuă dezordonată, haotică, *fără poveste*. Perfecțiunea mecanică a filmului critică lipsa de coerență a evenimentelor cotidiene. Dincolo de ecran, realitatea ascunde un lucru insuportabil[2]. Imaginea rămâne cu tine mereu, trăiește în memoria ta involuntară. Ești singura măsură a filmului, singurul trup în care „viața” sa pulsează.

Ce poate ști corpul tău despre film? Ce poate face un corp în fața unei imagini? Cinematografia este *somatografie*.

*

Cinemaul nu arată simple imagini, ci le înconjoară cu o întreagă lume, cristalizează timpul. Fiecare cadru (fiecare fotogramă) nu este decât „o strivire a timpului”. „Întrucât există întotdeauna în el acest semn imperios al morții [...] viitoare” (Barthes). Întrucât oricât de bine ar fi ancorate în lumea celorlalți, imaginile vin să se adreseze fiecăruia într-un mod diferit, în afara oricărei generalități, în numele unei imanențe depline și-al unei singularități irepetabile.

*

Cinemaul este „gândire”, însă o gândire care ține seama de corp (de creierul material, de creierul pasional). Este o „gândire” care trebuie să descopere trupul pentru a-l transforma într-o cutie de rezonanță, pentru a-l reîntoarce către viață cu o violență fără precedent:

> „«Dați-mi deci un corp»: aceasta e formula răsturnării filozofice. Corpul nu mai este obstacolul care separă gândirea de ea însăși, lucrul pe care ea trebuie să-l depășească pentru a reuși să gândească. El este dimpotrivă lucrul în care ea se cufundă sau trebuie să se cufunde, pentru a atinge negânditul, adică viața.[...]Viața nu va mai trebui să compară în fața categoriilor gândirii, ci gândirea va fi aruncată în categoriile vieții. Categoriile vieții sunt tocmai atitudinile corpului, postúrile sale. «Nu știm nici măcar ce poate un corp»: în somn, în beție, în eforturile și rezistențele sale. A gândi înseamnă a învăța ce poate un corp negânditor, capacitatea sa, atitudinile sau postúrile

> sale. Cinematograful își înnădește împreunarea cu spiritul, cu gândirea, prin corp (și nu prin intermediul corpului). «Dați-mi deci un corp» înseamnă mai întâi a sui camera pe un corp cotidian. Corpul nu e niciodată la prezent, el conține un înainte și un după, oboseala, așteptarea. Oboseala, așteptarea, chiar disperarea sunt atitudini ale corpului. Nimeni nu a mers mai departe decât Antonioni în acest sens. Interiorul prin comportament, nu experiența, ci «ceea ce rămâne din experiențele trecute», «ceea ce vine după, când totul a fost spus», o astfel de metodă, metoda lui, trece în mod necesar prin atitudinile sau postúrile corpului. E o imagine-timp, seria timpului. Atitudinea cotidiană e cea care pune ceea ce a fost înainte și ceea ce va fi după în corp, timpul în corp, corpul ca revelator al termenului”[3].

Oboseala trupului, „erosul bolnav” din filmele lui Antonioni nu exprimă drama comunicării (insuficiența sa), ci o „gândire” scindată, aflată întotdeauna la limita limbajului, înconjurată și ocolită de limbaj; o gândire care, în lipsa altei descrieri, s-ar putea numi *variația pură a vieții*. Gros-planurile lui Dreyer, camerele inundate ale lui Tarkovski, spațiile goale, „deșertul” și „eclipsele” umane ale lui Antonioni, interioarele lui Bergman, toate aceste imagini rămân suspendate în viață, sunt mărturia ambiguității sale fundamentale. Fiecare cadru din *Amacord*, fiecare plan din *Otto e mezzo* sunt consecințele unei intenții de a gândi, actele unei gândiri care „sculptează în timp” (Tarkovski). Montajul, gros-planul, mișcarea camerei, sunetul și muzica filmelor impun o relație stranie cu „povestea” care este spusă.

*

Iată o întrebare ce se conturează din ce în ce mai clar: „Ce gândește filmul? Care sunt ideile sale?”. Numai imaginile pot da un răspuns. Ce se poate vedea în primele cadre din *Călăuza*? O cameră veche, îmbâcsită. Pereții care se „descompun” în fața ochilor noștri. Ferestrele prin care intră o lumină inumană. Încăperea care poartă semnele construcției și urmele timpului. Pereții „respiră” asemenea unui plămân imens. Camera se „exprimă”, „vorbește” aproape independent de acțiunea filmului. Liniile sale sunt întrerupte de nenumărate pliuri în timp și în spațiu: împletiri ale materiei, deveniri ale spațiului (construcții, structuri industriale împletite în peisaje naturale și în ruinele umanității) și împletiri ale inimii (secvențe onirice, întinderi de apă cu aer de interioritate). La fel ca în cunoscutele sale scene de levitație, camera lui Tarkovski plutește în aer, survolează durata individuală a obiectelor și a ființelor. Ce este atunci filmul? O „ființă” care „gândește”, o intenționalitate, o voință care își construiește propriile „idei” despre mișcare și ritm, propriile noțiuni despre timp și despre spațiu.

Visul din *Călăuza* începe cu un cadru care îl arată pe Stalker dormind. Apoi, transformată în sepia, imaginea urmărește mai multe obiecte scufundate în apă. Pelicula cinematografică este dublată de pelicula de apă, de „oceanul” interiorității. „Mișcarea” descrisă de cameră este o mișcare „încremenită”, absurdă din punct de vedere spațial. Nu se produce o deplasare geometrică. Începutul și sfârșitul sunt marcate de aceeași imagine, iar „mișcarea” nu exprimă decât experiența interioară. Mișcarea camerei nu este altceva decât o formă a „gândirii” cinematografice, acea „gândire” care are loc în fiecare cadru al filmului.

*

În 1896, Maxim Gorki vede primele filme ale fraților Lumière la un bâlci din Rusia. Peste câteva zile, în data de 4 iulie 1896, scriitorul publică un articol cu impresiile sale într-un ziar local. Este o mărturie scrisă într-un stil care confirmă un mare scriitor și care arată noutatea mediului de expresie proaspăt descoperit. Ceea ce frapează după mai mult de 100 de ani este vizionarismul descrierii, intuiția unei arte care urmează a se naște și a se dezvolta în următorii 50 de ani. Deja în anii ’40 cinematograful era o artă matură, autonomă, pregătită pentru modernism. Nici o descriere nu a surprins mai bine fascinația magică și iluzorie a începuturilor sale:

> „Aseară am fost în Regatul Umbrelor. Dacă ai ști cât de straniu este acolo! Este o lume fără sunet, fără culoare. Totul este scăldat în gri monoton – pământul, copacii, oamenii, apa și aerul, razele gri ale soarelui de-a lungul cerului gri, ochii gri pe fețele gri, iar frunzele copacilor sunt cenușii. Nu este viața, ci umbra sa. Nu este mișcarea, ci spectrul ei lipsit de sunet. Voi încerca să mă fac înțeles, pentru a nu fi suspectat de nebunie sau de un simbolism neobișnuit de indulgent. Am fost la Aumont și am văzut cinematograful Lumière – fotografie în mișcare. Impresia extraordinară pe care o creează este atât de unică și de complexă, încât pun la îndoială propria capacitate de a o descrie cu toate nuanțele ei. Totuși, voi încerca să comunic trăsăturile sale fundamentale. Când luminile se sting în camera în care invenția fraților Lumière este prezentată, o imagine gri apare deodată pe ecran: „O stradă din Paris” – umbra unei gravuri mediocre. Uitându-te la ea vezi trăsuri, clădiri și

oameni în diferite postúri, toate împietrite, imobile. Totul este gri. Cerul este de asemenea gri. Nu te aștepți la nimic nou de la scena asta atât de cunoscută fiindcă ai mai văzut imagini ale străzilor din Paris. Însă, deodată, o fulgerare stranie brăzdează ecranul și imaginea se tulbură, trezindu-se la viață. Trăsuri care par să vină din adâncimea câmpului se îndreaptă direct spre tine, spre întunericul în care stai; de undeva de departe oamenii își fac apariția, devenind din ce în ce mai mari pe măsură ce se apropie de tine; în prim-plan, copiii se joacă cu un cățel, bicicliștii taie cadrul, pietonii traversează strada strecurându-se printre trăsuri. Totul se mișcă, se unește cu viața și, odată ajuns la marginea ecranului, dispare dincolo de el. Toate astea se petrec într-o tăcere stranie, în care nu se aud zgomotul roților, sunetul pașilor sau sunetul cuvintelor rostite. Nimic, nici măcar o singură notă din acea simfonie complexă care acompaniază mișcările oamenilor. Într-o tăcere perfectă, frunzele cenușii ale copacilor se mișcă în vînt; siluetele cenușii ale oamenilor traversează pământul gri fără a scoate vreun sunet, ca și cum ar fi fost condamnate la o tăcere eternă și pedepsite aspru prin răpirea culorilor vieții. Deși mișcările lor sunt pline de energie vitală și aproape imperceptibil de rapide, zâmbetele sunt lipsite de însuflețire. [...] O viață pulsează în fața ochilor tăi, o viață fără cuvinte și lipsită de spectrul viu al culorilor – viața mută, dezolantă, mohorâtă, îngrozitoare. Este înfricoșătoare, însă este numai mișcarea umbrelor... Deodată, un mecanism se declanșează și pe ecran apare un tren. Vine direct spre tine – dă-te la o parte! Pare gata să plonjeze în întunericul în care stai, făcând din tine o grămadă amorfă de carne sfâșiată și de oase zdrobite, gata să spulbere sala și clădirea asta plină de femei, vin, muzică

și vicii. Însă chiar și acesta este doar un tren de umbre [...] Această viață mută și cenușie începe să te tulbure și să te deprime. Pare să aducă cu sine o presimțire încărcată cu o semnificație sinistră care îți apasă inima. Uiți unde te afli. Imagini stranii îți invadează creierul, iar conștiința ta începe să se întunece și să dispară..."[4].

Cuvintele lui Maxim Gorki vorbesc despre o formă care, în 1896, era încă o artă a viitorului. Au trebuit să treacă încă 50 de ani până la inovațiile lui Orson Welles și ale neorealiștilor italieni. Însă, în descrierea sa vizionară, scriitorul rus anunță una dintre trăsăturile fundamentale ale celei de-a șaptea arte. Cinematograful nu a fost niciodată și nu va fi o reproducere simplă și directă a realității. Filmul este și va fi o lume autonomă. O lume cenușie și mută, așa cum este cea descrisă de Gorki, o lume nesigură, fluidă, precum este lumea filmelor lui David Lynch. O lume plată, ordonată, comprimată, organizată de o voință mecanică și invizibilă. Este lumea reală destructurată, așteptând să fie reconstruită în interiorul cadrului – o lume care ne afectează în mod direct și care reflectă modul în care ne raportăm la realitate. Încadrăm lumea în fiecare moment al vieții noastre conștiente, nu numai atunci când privim un film. Însă, spre deosebire de realitate, filmul poate încadra nu numai viața actuală, ci și viața virtuală. Prin mijloacele sale unice, filmul poate recalibra raportul nostru cu realitatea, sporind capacitatea de percepție a fiecăruia. Cinematograful ne ajută să re-vedem lumea prin intermediul unei percepții extinse. Filmul provoacă imaginea pe care o avem despre realitate, forțează o analiză fenomenologică.

*

Pe 28 decembrie 1895, într-un restaurant parizian din Boulevard des Capucines, frații Lumière proiectează primul film (*Ieșirea din Uzinele Lumière din Lyon*): lumina traversează pelicula, razele sale transportă imagini ce urmează a fi proiectate pe un ecran de pânză. Lumea apare reconstruită la dimensiuni nemaivăzute. Astăzi, la mai mult de 100 de ani de la prima proiecție publică, nu ne putem imagina cât de puternică a fost acea primă impresie. Groaza pe care o putea provoca iluzia unei locomotive în mișcare. Ne-au rămas mărturiile scrise ale începutului în descrierile lui Maxim Gorki. Uimirea lui a fost îndreptățită. Ceea ce se întâmplase deja a revenit la viață pentru prima oară. În timpul vieții lor, frații Lumière nu au putut intui importanța invenției cinematografului, modul în care filmele ne fac să evadăm, felul în care acestea se joacă cu imaginația noastră erotică. Cinematograful a devenit cea mai complexă oglindă a lumii și în același timp forța care sparge realitatea în mii de imagini, obligându-ne să o reconstruim. Arta inventată de Lumière a mers mai departe decât invenția lui Niepce. Cinematografia nu s-a mulțumi cu oglindirea fotografică a lumii. Filmul a realizat o revoluție mult mai importantă. Spre deosebire de fotografie, el a reușit să integreze timpul real al lucrurilor, durata adevărată a evenimentului, ambiguitatea imanentă a realității. Cinemaul a împlinit o revoluție a sensibilității artistice: a reușit să restituie privirii umane cristalizarea timpului – „mulaje în lumină ale duratei” obiectelor și ființelor (Bazin).

*

Trăim, citim, montăm, interpretăm. Vedem nu cuvinte. Vedem numai imagini, realizăm propriul film, propria lectură, decupăm constant instantanee din propria noastră viață – gândim. Introducem mișcarea în propria gândire, gândim în virtutea unei funcții cinematografice a gândirii: *gândirea-cinema*.

1. Paul Valéry citat de Marcel Martin în *Limbajul cinematografic*, Prefață de Florian Potra, Traducere de Matilda Banu și George Anania, București, Editura Meridiane, 1981, p.24
2. În *Deșertul roșu* al lui Antonioni, Giuliana (Monica Vitti) este întrebată: „De ce îți este frică?”. Privind în gol, ea răspunde speriată: „De străzi, de fabrici, de culori, de oameni, de tot. [...] Am făcut tot posibilul să îmi revin, să mă readaptez la realitate. Și am reușit, de vreme ce am putut să am și o aventură. Însă realitatea ascunde un lucru teribil. Nu știu ce anume. Nimeni nu îmi spune”.
3. Gilles Deleuze, *Cinema 2. Imaginea-timp*, Traducere de Ștefana și Ioan Pop-Curșeu, Notă asupra ediției și postfață de Ioan Pop-Curșeu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2013, pp. 245-246
4. Maxim Gorki, *Cinematograful Lumière* în Ian Christie, Richard Taylor, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, Routledge, New York, 2002, p. 25 (*trad. mea*)

„Imaginea lucrurilor este totodată imaginea duratei lor”

Originalitatea fotografiei în raport cu pictura rezidă deci în obiectivitatea ei esențială. Astfel că grupul de lentile care constituie ochiul fotografic ce se substituie ochiului omenesc, nu se numește întâmplător „obiectiv”. Pentru întâia oară între obiectul reflectat și imaginea lui nu se interpune decât un alt obiect. Pentru întâia oară, o imagine a lumii exterioare se compune automat, fără intervenția creatorului, a omului, conform unui determinism riguros. Personalitatea fotografului nu contribuie decât la alegerea, la orientarea, la pedagogia fenomenului; cât de vizibil și-ar pune pecetea în opera finală această personalitate, ea nu reprezintă aceeași greutate specifică ca cea a pictorului. […] *Această geneză mecanică a răscolit radical psihologia imaginii. Obiectivitatea fotografiei îi conferă o forță de credibilitate, absentă în orice operă picturală. Oricare ar fi obiecțiile spiritului nostru critic, suntem constrânși să credem în existența obiectivului reprezentat, efectiv re-prezentat, adică prezent în timp și în spațiu Fotografia beneficiază de un transfer de realitate de la obiect asupra reproducerii lui.* […] *cinematograful apare ca desăvârșirea în timp a obiectivității*

fotografice. Filmul nu se mai mulțumește să ne conserve obiectul încremenit într-o anume clipă, așa cum se conservă în chihlimbar corpul intact al unor insecte din ere dispărute, ci eliberează arta barocă de catalepsia ei convulsivă. Pentru prima dată, imaginea lucrurilor e totodată imaginea duratei lor[1].

În 1945, André Bazin, creatorul influentei reviste *Cahiers du cinéma*, a schițat demersul teoretic necesar ontologiei imaginii cinematografice pornind de la automatismul înregistrării fotografice. În „Ontologia imaginii fotografice", Bazin explorează posibilitatea cinemaului de a aduce împreună elemente disparate, expresii, tehnologii și evenimente pentru a produce o unitate numită *film*. Ontologia mediului cinematografic este o cercetare asupra ființei cinemaului, asupra modului său de existență. Prin mijloacele sale specifice, filmul se „interoghează" asupra modului propriu de a vedea lumea. Fiecare cadru este deci o decizie de existență și un mod de gândire, o raportare unică la lume, o singularitate. Filmul este oglinda unei intenții de gândire. Mergând la film trăim experiența unei *alte* experiențe (experiența mecanică a camerei de filmat). Filmul este o fenomenologie dublă, manifestând o dublă intenție: propria noastră percepție asupra filmului și percepția filmului asupra lumii pe care o fotografiază.

Într-o conversație despre *Imaginea-timp*, publicată în 1985, Deleuze arată că primele încercări de interpretare a mediului cinematografic au fost inevitabil de natură filozofică:

> „Cinematograful apare în același timp ce filozofia se străduiește să gândească mișcarea. Acesta este, poate, și motivul pentru care filozofia nu prea acordă prea mare importanță cinematografului: este prea ocupată să realizeze pe cont propriu o sarcină analoagă celei a cinematografului; vrea să introducă mișcarea în gândire, așa cum cinematograful o introduce în imagine. Există o independență a celor două căutări mai înainte ca o întâlnire să devină posibilă. Cert este însă că toți criticii de film, cei mai mari cel puțin, se trezesc filozofi în momentul în care își propun să realizeze o estetică a cinematografului. Nu sunt filozofi de profesie, dar devin. Aceasta a fost, deja, aventura lui Bazin” (*Tratative* 54).

Este evident că, vorbind despre încercările filozofiei de a gândi mișcarea, Deleuze se referea la Bergson, însă destinul de filozofi ai imaginii pe care teoreticieni precum Bazin nu îl puteau evita devine evident în texte precum „Ontologia imaginii fotografice”:

> „Fabricarea imaginii s-a eliberat chiar de orice utilitarism antropocentric. Nu mai e vorba de viața eternă a omului ci, în mod mai general, de crearea unui univers ideal după chipul celui real, un univers înzestrat cu un destin temporal autonom” (*Ce este cinematograful?*, 6-7).

Deși materialul de bază al cinematografului este realitatea fotografică, Bazin arată că cea de-a șaptea artă nu se dedică dialecticii aparențelor și psihologiei comportamentului. Deși mizează pe lumea exterioară pentru obiectele sale,

cinematograful deține o mie de feluri de a acționa asupra aparenței unui obiect pentru a elimina echivocul și pentru a dezvălui o realitate interioară singulară.

Cinematograful este un limbaj, o lume de sine stătătoare. Bazin intuise acest lucru în 1945. Dacă luăm în considerare diversitatea și eterogenitatea imaginilor de tip cinematografic cu care suntem asaltați în epoca digitală atunci nu ne rămâne decât să conchidem că această lume a imaginilor-mișcare a devenit una dintre alternativele vizuale ale vieții cotidiene. O a doua lume care extinde și intensifică percepția și înțelegerea noastră asupra realității. În aceste condiții, este foarte important să înțelegem ce este cinematograful. Crearea unei filozofii a imaginii cinematografice nu poate evita discuția despre *afectele* experienței filmice. Modul în care interacționăm cu filmul este esențial și pentru modul în care interacționăm cu realitatea. Creierul este mobilizat de ochi, de imagine. Dacă eliminăm imaginea, ne eliminăm pe noi înșine. În film, percepțiile devin imagini, timpul se dilată, iar mișcările sunt supradimensionate. Ochiul este substituit de camera care „privește" îndelung asupra mișcărilor și asupra scenelor. Filmul este imaginea într-o oglindă convexă a realității. Deși folosește realul, filmul transformă recognoscibilul, provocând un șoc asupra gândirii. El ne permite să vedem fiind deplin conștienți de percepția noastră, forțând o realizare fenomenologică, o privire asupra modului în care realitatea este percepută de mintea noastră.

Filmul este cea mai „realistă" dintre arte fiindcă pornește de la lumea exterioară și de la realitatea fotografică, încadrează fragmente de real pe care le dislocă pentru a arăta

un realism improbabil. La această concluzie ajunge și Walter Benjamin în *Opera de artă în epoca reproducerii mecanice*:

> „Când inventariază realitățile prin gros-planuri, când subliniază detaliile ascunse ale unor rechizite familiare[...], cinematograful ne face să înțelegem mai bine necesitățile care ne guvernează viața, pe de o parte, iar pe de alta ne deschide un câmp de acțiune imens și neașteptat [...] este evident că natura care vorbește camerei este cu totul alta decât cea care se adresează ochiului gol –, în primul rând deoarece un spațiu în care s-a acționat inconștient se înlocuiește cu un spațiu explorat în mod conștient de către om”[2] (Benjamin, 125).

Pentru Bazin, cinemaul este în esență realist fiindcă își construiește imaginile prin medierea mecanică a camerei de filmat. Pentru el, filmul a eliberat fabricarea imaginii de „orice utilitarism antropocentric”. Perspectiva omului nu mai este centrală. Importantă este acum crearea unui univers „înzestrat cu un destin temporal autonom”. Afirmațiile sale trebuie relativizate critic. A spune că perspectiva umană nu mai este centrală în construirea imaginii nu înseamnă că imaginea cinematografică este pe deplin obiectivă, ci că aceasta creează un anumit tip de „obiectivitate”, însă și aceasta este inevitabil relativă. Cinematograful este condamnat și el să decupeze un fragment de lume și este atins de ideologie la fel ca celelalte arte. Însă unicitatea acestui mediu constă în abilitatea de a realiza mulaje ale duratei obiectelor. Deși potențialul pentru intervenția umană continuă să existe, Bazin crede că cineastul trebuie să respecte

complexitatea realului și să se abțină de la o manipulare subiectivă falsă. Cinemaul total visat de Bazin este și o expresie a obsesiei omenești de a lupta cu mortalitatea – disperarea omului de a-și conserva propria imagine într-o altă formă.

Integritatea imaginii versus integritatea realității

Prin pledoaria pentru realism (iluzionism extrem), Bazin realizează o analiză a istoriei evoluției limbajului cinematografic. Prima idee importantă este că invenția sunetului nu a fost principalul salt evolutiv în limbajul filmului. Acest moment avea să vină în 1940-’41. Este luată ca punct de pornire epoca filmului mut. Regizorii care fac filme între anii 1920-1940 sunt grupați în două tabere: regizorii care cred în integritatea imaginii și cei care cred în integritatea realității. „Imagiștii” sunt, la rândul lor, împărțiți în cei care cred în plastica imaginii (lumina, decorul, compoziția, jocul actoricesc) și cei care cred în inovațiile montajului. Realiștii nu distorsionează timpul precum regizorii care favorizează montajul și nu distorsionează spațiul precum expresioniștii, ci încearcă, Bazin vrea să ne convingă, să înfățișeze „adevărata” realitate. Cei care pun la îndoială faptul că expresionismul imaginii și al montajului țin de esența cinematografiei sunt, în viziunea bazinană F.W. Murnau, Eric Von Stroheim, Robert Flaherty, Carl Theodor Dreyer și Jean Renoir. Exponenții

esențialismului montagist sunt cine alții decât Sergei Eisenstein, D.W. Griffith și Abel Gance (în anii 1920-30) și regizorii partizani ai stilului american de montaj „invizibil” (1930-40) – „Fragmentarea cadrelor nu are în acest caz alt scop decât de a analiza evenimentul după logica materială sau dramatică a scenei” (*Ce este cinematograful?*, 26).

Schema bazniană a evoluției limbajului cinematografic între 1920-1940

Sfârșitul erei filmului mut a cunoscut o scindare între expresioniștii germani (plasticienii imaginii) și școala sovietică de după revoluția bolșevică (inovatori ai montajului). Invenția sunetului nu a coincis cu efecte imediate asupra stilului de filmare și asupra stilului de montaj. Spre sfârșitul anilor ’30 montajul s-a îndreptat spre realism, trecându-se de la decupajul simbolic/expresiv la decupajul analitic/ dramatic. Cinemaul a atins un apogeu formal atunci când forma a devenit complementară conținutului. Aceasta a dus, potrivit lui Bazin, la apariția stilului planului lung – planul-secvență în adâncimea câmpului. Iată o sinteză a analizei făcute de Bazin:

<u>1915-1928</u>

1) *Imagiștii*: a) Plastica imaginii (lumina, decorul, compoziția, jocul actoricesc); b) Inovatorii montajului – în special școala sovietică
2) *Realiștii*: (planul lung, filmarea în locații, abordare obiectivistă)

Începând cu 1928 imagiștii se afirmă prin a) expresionism și b) cinemaul sovietic.

Primele filme sonore nu demonstrează o evoluție imediată a unui stil.

Spre sfârșitul anilor ’30 sunetul conduce montajul spre realism. Tot atunci (aprox.1930) se produce o fuziune între formă și conținut și una între sunet și imagine.

În 1939 se realizează inovațiile tehnologice majore (ex. răspândirea peliculei pancromatice și a sunetului, perfecționarea echipamentului din studiourile de filmare, folosirea emulsiilor ultrasensibile, filmarea în studio cu diafragme mai închise care a dus la eliminarea *flu*-ului din planul secundar, introducerea universală a macaralei.

<u>1940</u>

Realiștii:

a) Realismul pur (neorealiștii, documentariștii)
b) Realismul spațial (Jean Renoir, Orson Welles, William Wyler).

Sugestia lui Bazin este că, odată cu venirea anilor ’40, stilul imagist a fost acaparat de cel realist. Cei din urmă au câștigat lupta cu cei dintâi.

Care sunt deci consecințele desprinse de Bazin din confruntarea celor două linii de evoluție a limbajului cinematografic? În primul rând o polemică deschisă cu școala sovietică. Procedeele folosite de ruși aveau în comun acea trăsătură despre care Bazin credea că este însăși definiția montajului: crearea unui sens al imaginilor pe care acestea nu îl conțin și care rezultă din confruntarea lor, din tensiunea dintre acestea:

„Montajele lui Kulešov, Eisenstein sau Gance nu arătau evenimentul: făceau aluzie la el. Fără îndoială, ei împrumutau majoritatea elementelor de la realitatea pe care voiau s-o descrie, dar semnificația finală a filmului trebuie căutată mai degrabă în organizarea acestor elemente, decât în conținutul lor obiectiv. Materialul faptic al povestirii, oricare ar fi realismul individual al imaginii, rezultă în esență din aceste raporturi (Mosjukin surâzând + copil mort = milă), adică un rezultat abstract ale cărui premise nu sunt conținute în nici unul din elementele concrete înfățișate pe ecran. În același fel se poate imagina: fete tinere + meri înfloriți = speranță. Combinațiile sunt nenumărate. Dar tuturor le e comun faptul că ele sugerează ideea prin intermediul metaforei sau al asociației de idei. Astfel, între scenariul propriu-zis, element obiectiv al povestirii, și imaginea brută, se intercalează un releu suplimentar, un „transformator" estetic. Înțelesul nu e cuprins în imagine, el este umbra ei proiectată prin montaj în planul conștiinței spectatorului. Să mă rezum. Atât prin conținutul plastic al imaginii cât și prin resursele montajului, cinematograful dispune de un întreg arsenal de procedee pentru a impune spectatorului interpretarea sa proprie despre evenimentul prezentat" (*Ce este cinematograful?*, 27).

Obiecțiile lui Bazin față de folosirea montajului analitic țineau de faptul că acesta era consecința logicii narative și dramatice, care încerca la rândul său să creeze iluzia desfășurării evenimentelor. În *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi*

Puiu[3], Andrei Gorzo rezumă foarte bine obiecțiile lui Bazin față de procedeele montajului analitic. Criticul român de film citează unul dintre exemplele date de teoreticianul francez în eseul său despre Orson Welles. Iluzia înfățișării evenimentului real prin montajul analitic „ascunde o mică, dar esențială înșelătorie, deoarece realitatea există în spațiu continuu, pe când ecranul ne înfățișează o succesiune de fragmente numite «planuri», a căror selecție, ordine și durată constituie ceea ce numim «decupajul» filmului" (Gorzo 2012: 26). Ceea ce subliniază aici Bazin este că, deși printr-un efort de concentrare am fi capabili să identificăm rupturile în desfășurarea continuă a evenimentului reprezentat, le vom tolera deoarece ele reușesc să ofere iluzia de continuitate. Însă montajul analitic favorizează o atitudine pasivă a privitorului în ceea ce privește construirea sensului imaginii. Din nou analiza lui Andrei Gorzo se impune a fi citată:

> „Montajul analitic nu numai că încurajează la spectator o atitudine mentală pasivă (nu trebuie decât să urmeze ghidul); el tinde «să distrugă ambiguitatea inerentă în orice realitate». Fiecare bucățică selectată de regizor tinde să aibă un singur sens, predeterminat de povestea pe care o spune. Deci nu mai e o bucățică de realitate, ci un semn de-al povestitorului. Să ne imaginăm primele cadre dintr-un film hollywoodian despre (să zicem) o femeie «de firmă». În primul cadru, aceasta iese din imobilul luxos în care locuiește, trecând nepăsătoare pe lângă un cerșetor. În al doilea cadru, se oprește în fața unei cofetării și privește înăuntru cu o expresie pofticioasă, dar, văzându-și silueta reflectată în vitrină, își pipăie mașinal șoldurile și merge

> mai departe. Și tot așa: fiecare cadru e un semn. Acesta e limbajul cinematografic «universal». [...] Limbajul cinematografic actual – cel pe care-l învățăm cu toții de timpuriu din filmele hollywoodiene – e ca un sistem de simboluri [...] În cuvintele lui Bazin «sub acoperirea realismului congenital al imaginii cinematografice s-a introdus un sistem complet de abstractizare a realului». Acest sistem este mai perfid decât acel fățiș-expresionist pentru care pledaseră Arnheim și Eisenstein pentru că, la prima vedere, decupajul «rămâne la nivelul realității pe care o analizează, nu e decât un fel de a o vedea mai bine»; la prima vedere, fragmentarea evenimentelor nu face decât să respecte «un fel de anatomie naturală a acțiunii». Ce se întâmplă de fapt e că integritatea realului e de fapt subordonată sensului acțiunii" (Gorzo, 27-28).

Există în analiza lui Andrei Gorzo o vădită intenție polemică. Dacă prin acest sistem de abstractizare a realului care este montajul analitic, totalitatea evenimentului, ambiguitatea inerentă a realității este sacrificată, fiind înlocuită cu o evocare a evenimentului, cu o trimitere la eveniment, atunci sensul acțiunii este sensul desprins din decupaj, adică din ideea pe care regizorul o transmite prin decupaj. Montajul analitic poate purta spectatorul către un conținut ideologic mult mai ușor. Estetica realismului unor filme precum *Moartea domnului Lăzărescu* sau *Aurora* conservă ambiguitatea inerentă evenimentului, fără ca imaginea acestuia să fie dominat de un sens impus din exterior. Regizori precum Cristi Puiu, Cristian Mungiu sau Corneliu Porumboiu favorizează ambiguitatea și deschid

interpretarea către multiplicitate. Să-i dai evenimentului un montaj analitic accentuat echivalează cu o închidere a interpretării sau cel puțin cu o limitare a acesteia. În viață nu există tăieturi de montaj. În consecință, dacă alege această estetică, filmul trebuie să evite o construcție care să se bazeze eminamente pe montaj.

Prezența

Una dintre ideile importante pentru ontologia cinemaului este noțiunea de prezență. Prin natura sa fotografică, imaginea cinematografică este pentru Bazin *amprenta* unui obiect sau a unei ființe. Fotograful realizează o „veritabilă luare de amprentă luminoasă, un mulaj”. Cinematograful merge și mai departe, pentru a se „mula conform timpului obiectului și de a exprima în plus și amprenta duratei sale” (*Ce este cinematograful?* 98-99). Eficacitatea lui își găsește sursa de putere la nivelul ontologiei. În consecință, Bazin crede că este greșit să presupunem că ecranul ar fi absolut incapabil de a exprima o prezență. Ecranul realizează acest lucru într-o manieră specială, „asemenea unei oglinzi (căreia i se permite să înlocuiască prezența a ceea ce se reflectă în ea), însă a unei oglinzi cu un reflex deosebit, care ar reține imaginea”. Bazin consideră că ceea ce se pierde din prezența în carne și oase, pe care arte precum teatrul o realizează, se recuperează prin apropierea artificială posibilă prin faptul că pot proiecta imaginea pe un ecran mai mare decât scara 1/1. Spre

deosebire de teatru, unde atât actorii, cât și spectatorii sunt conștienți de prezența celuilalt, la cinematograf, izolați în întunericul sălii de proiecție, privim „un spectacol care ne ignoră și care face parte din univers. Nimic nu se opune identificării noastre imaginare cu lumea care se agită în fața noastră și care devine *Lumea*” (*Ce este cinematograful?* 103)[4]. Cu alte cuvinte, prin identificarea puternică cu spectatorul a cărui prezență este exclusă grație automatismului, cinematograful devine o poziție ontologică mai puternică. Cinematograful se subordonează unui principiu care presupune negarea oricărei limite a acțiunii. Acțiunea nu mai este concentrată în locul dramatic, scenic.

> „Ecranul nu este o ramă, ca cea a unui tablou, ci un cașeu care nu permite să se perceapă decât o parte a evenimentului. Când un personaj iese din câmpul aparatului, noi admitem că el a ieșit din câmpul vizual, dar continuă să existe identic cu sine însuși într-un alt punct al decorului, ce ne este ascuns [...] Spre deosebire de spațiul scenic, spațiul ecranului este centrifug” (*Ce este cinematograful?* 106-107).

Jean Renoir

În eseul său despre Jean Renoir[5], Bazin subliniază că problema dificilă a definirii stilului unui autor trebuie să revină, în mod inevitabil, la dinamica dintre realitate și

abstracție, dintre concret și ideal. Cu alte cuvinte, principiul stilului unui regizor rezidă în maniera acestuia de a da sens realității și, deși arta filmului este considerată cea mai concretă, aceasta este și cea mai pasibilă de abstractizare. Bazin ne sfătuiește: „Uitați-vă cu atenție la filmele proaste și veți vedea că nu sunt compuse decât din simbolism și semne, din convenții, din ieroglife dramatice, morale și emoționale” (*Jean Renoir*, 84-85). Aceasta este una dintre iluziile simțului comun care consideră că realismul este un criteriu calitativ. Cinemaul de calitate este în mod necesar, „mai realist” decât cel de proastă calitate. Însă nu este de ajuns a înfățișa lucrurile realist de vreme ce motivația este de a aduce un sens sporit față de ceea ce se întâmplă (o abstracție față de ceea ce este creat). Din acest punct de vedere, Renoir sacrifică cel mai puțin realitatea în favoarea transmiterii mesajului său. Regizorul lui *La règle du jeu* abstractizează cel mai puțin, crede Bazin. Acesta dă exemplu unei scene din filmul *Boudu salvat de la înec*. Boudu se aruncă în apă. Logica dramatică și psihologică ar dicta ca un asemenea act să aibă un sens precis, o motivație. Este oare vorba despre disperare, este o tentativă de sinucidere? Însă acestea nu sunt decât interpretări. Renoir uită *actul* (acțiunea) în sine în favoarea *faptului* (realității). Apa nu mai este apă, ci apa râului Marna în august. Vorbind despre *Paisà*, Bazin va arăta că unitatea povestirii cinematografice nu va fi dată de plan (o abstracție a realității fotografiate), ci de fapt, acel

> „fragment de realitate brută, multiplu și echivoc în sine însuși, al cărui «sens» se degajă numai *a posteriori* datorită altor «fapte», dar respectând integritatea lor de «fapt». […]

> Specificul «imaginii-fapt» nu constă însă numai în a întreține cu alte «imagini-fapt» relațiile inventate de spirit. Există proprietățile centrifuge ale imaginii, cele care permit să se constituie oarecum povestirea. Considerată în sine însuși, fiecare imagine nefiind decât un fragment de realitate anterior sensului, toată suprafața ecranului trebuie să prezinte o egală densitate concretă" (*Ce este cinematograful,* 155).

Filmele lui Renoir, arată Bazin, sunt făcute pornind de la suprafața obiectelor fotografiate, iar regia sa este o privire iubitoare a acestor suprafețe. Montajul său nu pornește de la obișnuita analiză a spațiului și a duratei unei scene în funcție de o formulă dramatică prestabilită. În ultima parte a filmului *Regula jocului*, camera se comportă ca și cum ar fi un oaspete invizibil (*Jean Renoir*, 87). Camera este la fel de mobilă ca și omul, înlocuiește percepția, scanează spațiul vizual, rămâne chiar prizonieră într-un colț, de unde este obligată să urmărească acțiunea dintr-un punct fix (ca și cum ar spiona). Genul acesta de personificare garantează calitatea extraordinară a planurilor-secvență folosite de Renoir.

Bazin îl apreciază pe Renoir – pe care îl consideră cel mai de seamă dintre regizorii francezi – deoarece consideră că acesta a înțeles adevărata natură a ecranului:

> „Nimeni nu a înțeles adevărata natură a ecranului mai bine decât Renoir; nimeni nu l-a eliberat cu atâta succes de analogiile echivoce cu pictura și cu teatrul. Din punct de vedere plastic, ecranul este făcut să se conformeze limitelor unei pânze și, dramatic, este modelat după

> modelul scenei [...] Pe de altă parte, Renoir înțelege că ecranul nu este un simplu dreptunghi, ci o suprafață omotetică a obiectivului camerei sale de filmat. Este tocmai opusul ramei. Ecranul este o mască a cărei funcție este de a ascunde realitatea în aceeași măsură în care o dezvăluie. [...] Punctul de vedere al camerei de filmat nu este acela al naratorului omniscient de persoana a III-a folosit de romancieri; nu este nici o subiectivitate neputincioasă, negânditoare. Mai degrabă este un mod de a vedea care, fiind liber de orice contingență, este în același timp limitat de trăsăturile concrete ale vederii: continuitatea sa în timp și limita sa în spațiu" (*Jean Renoir* 87-88).

Concepția ecranului la care aderă Renoir, susține Bazin, își asumă o profunzime laterală a adâncimii câmpului și dispariția aproape totală a montajului. Mizanscena nu se limitează doar la ceea ce este prezent pe ecran. Restul scenei care se desfășoară nu încetează să existe. Acțiunea nu este *limitată de* ecran, ci trece *prin* ecran la fel cum o persoană care intră în raza de acțiune a camerei de filmat nu vine din cine știe ce „purgatoriu" imaginar al culiselor.

Ceea ce vrea Bazin să înțelegem este că, dacă un regizor apelează la o asemenea estetică, atunci regia acestuia va trebui să permită ca o scenă să fie jucată independent de camera de filmat și să permită cameramanului să găsească acțiunea prin intermediul obiectivului. Discontinuitatea spațială, străină ochiului uman este evitată prin introducerea conceptului realității unui singur plan-secvență, ideea fiecărui plan ca o unitate de loc și acțiune, un atom care se contopește cu alți atomi pentru a construi scena și apoi secvența. În acest

fel, ecranul nu mai ascunde nimic fiindcă nu mai este nimic de ascuns în afara acțiunii filmate. În cartea sa despre regizorul filmului *Regula jocului*, Bazin citează un articol publicat de Renoir în *Le Point* în care acesta explică preferința pentru adâncimea câmpului cu zece ani înaintea lui Orson Welles: „cu cât avansez în profesia mea, sunt din ce în ce mai tentat să filmez cu un focus în profunzime. Cu cât lucrez mai mult, cu atât renunț la confruntările dintre doi actori așezați ordonat în fața camerei de filmat, ca și cum s-ar afla la un atelier de fotografie. Prefer să dispun personajele mai liber, la distanțe diferite de camera de filmat și să le fac să se miște. Pentru asta am nevoie de o mare profunzime a câmpului" (Renoir citat de Bazin în *Jean Renoir* 90).

Pentru Bazin, în filmele lui Renoir, dragostea pentru lumea înfățișată atinge o suplețe, o mobilitate și o bogăție a formei care aderă fără rezerve la „epiderma lumii", imaginile sale fiind învăluite mereu în mantia realității.

Mizanscena în adâncimea câmpului

În capitolul „Evoluția limbajului cinematografic" Bazin arată că inovațiile făcute între anii 1930-'39 de regizori vizionari precum Jean Renoir au dus la „repunerea în discuție a decupajului în profunzimea câmpului" și astfel la declanșarea unei noi tendințe vizuale în evoluția pe care teoreticianul francez o cartografiază în eseul său. Considerat un salt calitativ declanșat prin modul de filmare și de construire a

secvențelor în filmele lui William Wyler, dar mai ales în cele ale lui Orson Welles, stilistica mizanscenei în adâncime este o tendință vizuală și o atitudine estetică ce poate fi urmărită de la începutul anilor ’40, traversând modernismul cinematografic și recunoscând-o la regizori care s-au impus în ultimii 30 de ani. Andrei Gorzo punctează în studiul său despre modul bazinian de a gândi cinemaul această evoluție recunoscută de teoreticianul francez:

> „Un stil regizoral bazat pe adâncimea câmpului și pe cadre lungi, deci pe prezența simultană a tuturor ființelor și obiectelor participante la un eveniment, de la un capăt la altul al evenimentului cu pricina, respectă calitatea de *întreg fizic* a oricărui fenomen din lumea reală și îi acordă spectatorului aceeași potențială libertate de analiză pe care o are și în raport cu fenomenele realului. În asta constă dubla lui superioritate. […] Pentru că evenimentul este prezentat în totalitatea sa, el împărtășește, chiar dacă numai ca o posibilitate teoretică, *ambiguitatea* tuturor fenomenelor din lumea reală: cel puțin în principiu, el se pretează și la alte analize – posibilitate pe care montajul o elimină” (Gorzo, 2012:55-56).

Criticul român dezvoltă raționamentul lui Bazin, explorând posibilitățile de expresie în privința dezvoltării narațiunii cinematografice. În timp ce un stil regizoral bazat pe favorizarea montajului subordonează crearea unei scene (și semnificația sa posibilă) exigențelor narative și dramatice ale povestirii, decupajul în profunzimea câmpului nu livrează o semnificație gata făcută a evenimentului prezentat, ci îl

„cooptează pe spectator ca partener activ în analiza realității care i se pune în față – deci ca partener la facerea filmului” (Gorzo, 2012:56).

Preferința lui Bazin pentru mizanscena în adâncimea câmpului poate fi explicată prin două motive, care devin și principii de construcție a scenelor. Prima cauză, evidentă, este că acest mod de a filma menține unitatea spațială și relația dintre elementele de compoziție în interiorul acelui spațiu. Al doilea motiv pentru preferința lui Bazin are însă consecințe mult mai profunde. În viziunea sa, acest mod de a filma oferă spectatorului libertatea de a deține propriul control asupra procesului de vizionare. Suntem liberi să ne lăsăm privirea să rătăcească în interiorul cadrului, putem să decidem individual la ce anume să ne uităm mai întâi, ce anume să privim mai intens și cât timp să acordăm fiecărui element de compoziție. Mizanscena în adâncimea câmpului ne implică pe noi, spectatorii, în construirea semnificației unei scene. Montajul ne exclude. Suntem responsabili pentru propria sinteză a procesului de vizionare a unei scene și de construirea propriului sens (altul la fiecare dintre noi). Prin această atitudine, prin această intenție de a gândi cinematografic în film, în spațiul din interiorul planului-secvență, supraviețuiește ambiguitatea existențială cu care suntem înconjurați în fiecare moment al vieții. Cu alte cuvinte, nu mai suntem prizonierii unei subiectivități (transcendentale) atotputernice care să condiționeze experiența de vizionare și care este responsabilă pentru construirea sensului. Camera de filmat ne deschide drumul către eterogenitatea realului, către ambiguitatea și imanența sa ireductibilă. Mizanscena poate include două stiluri. Primul ne permite să vedem evenimentul

în totalitatea sa și este foarte prezent în filmele neorealiștilor. Cel de-al doilea stil derivă însă aproape exclusiv din respectul pentru unitatea spațială – Orson Welles, Tarkovski, Theodoros Angelopoulos etc.

Una dintre trăsăturile fundamentale ale acestui stil de filmare este prezența adâncimii câmpului. Bazin scrie despre necesitatea estetică de a reveni la adâncimea câmpului într-un eseu publicat – deloc întâmplător (programatic) – în primul număr din revista recent înființată (1951) *Cahiers du cinéma*, „Pour en finir avec la profondeur du champ" („Ultimele cuvinte despre adâncimea câmpului"[6]). Din primele rânduri ale articolului Bazin atenționează asupra faptului că, deși mizanscena în adâncime a redevenit una dintre practicile curente, aceasta nu are aceeași frecvență ca în tehnicile folosite de Orson Welles în *Cetățeanul Kane* sau ca în filmul lui Wyler, *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*, luând locul din ce în ce mai des jocului perimat al stilului de filmare plan-contraplan. Sunt recunoscute astfel meritele operatorului (directorului de imagine) Gregg Toland pentru contribuția acestuia la filmele lui Welles și Wyler. Bazin arată că, deși calitatea acestui mod de filmare se datorează și unor progrese tehnice, această strategie nu aparține decât în mod accidental domeniului tehnic:

> „Dacă adâncimea câmpului ne interesează, aceasta nu se datorează faptului că este un progres tehnic al unui anumit stil de filmare, ci, în mod esențial, ca o revoluție a mizanscenei sau, mai exact, a decupajului" (19, *trad. mea*).

Bazin examinează un cadru din filmul lui Louis Feuillade, *Onésime* (1910) intuind în compoziția sa condițiile de posibilitate pentru o viitoare artă a mizanscenei în adâncime. Personajul din secvența respectivă este încadrat într-un prim-plan extrem la stânga acelui cadru, având în fundal pe dreapta un al doilea personaj vizibil:

> „În acest stadiu de evoluție a cinemaului, *flu*-ul, chiar dacă nu era interesat de planul în care se desfășura esențialul acțiunii, era simțit ca o greșeală tehnică. Cadrajul – fix – determinând o zonă spațială unde orice element putea fi pus, *flu*-ul a constituit o contradicție logică, asemenea afirmării absurde a unei diferențe calitative, rezultat al nu știu cărei inexplicabile stratificări a spațiului. Planul lui Feuillade pe care îl evocam mai înainte nu ar fi putut fi turnat altfel: subiectul acțiunii fiind un anumit raport între personajul din lojă și spectacolul de pe scenă, nu existau alte mijloace, *anterioare montajului*, în afară de cadrajul simultan al scenei și al lojei. Dacă această imagine ne intrigă astăzi în mod special, asta se datorează, pe de o parte, faptului că aceeași secvență era tratată printr-o serie de planuri care puneau logic în evidență acest raport dramatic și, pe de altă parte, faptului că un anumit aspect ce scăpa geniului lui Feuillade i-a permis acestuia să descopere în mod spontan un cadru profetic, o schiță brută (crochiul) a unui cadru de Welles sau Wyler. În acest caz descoperirea nu se datora geniului regizorului, ci necesității – altfel nu se putea” (20, *trad. mea*).

Dacă luăm în considerare stadiul cinematografului din anul 1910, secvența este parțial reușită. Ambele planuri sunt vizibile, însă fundalul nu este extraordinar de clar. Dacă ne gândim la miza acelui an – aceea de a legifera o imagine de calitate –, dar și nivelul de atenție pe care o aveau spectatorii acelei epoci față de *flu*-ul planului secundar, atunci cadrul respectiv părea să fie un lucru obișnuit. Primele obiective, prin primitivismul lor, dădeau în mod firesc o profunzime a câmpului, adecvată lipsei aproape totale a montajului din acea epocă. Apoi, din cauza faptului că filmarea în adâncimea câmpului începe treptat să dispară și grație sporirii atenției spectatorilor, *flu*-ul în imagine a apărut ca o consecință logică a montajului în vederea obținerii unui anumit efect (mai ales în cadrul cinemaului romantic hollywoodian de la începutul anilor ’20), devenind o tehnică oficială care primește o nouă semnificație, aceea a decupajului:

> „*Flu*-ul era un mod indirect de a pune în valoare planul asupra căruia se focalizează; acesta transcrie în plastica imaginii ierarhia dramatică pe care montajul o exprimă în timp (*durée*) [...] În această nouă percepție complexă claritatea fundalurilor nu mai este indispensabilă, *flu*-ul nu mai este considerat o improbabilitate: acesta devine contrast, nu o contradicție” (22, *trad. mea*).

Ceea ce vrea Bazin să arate este că, în contextul cinematografic de dinaintea apariției montajului, Louis Feuillade anticipează adevăratul sens al mizanscenei în adâncimea câmpului. Pentru teoreticianul francez, decupajul în profunzime atinge un realism în sens ontologic, redând

obiectelor densitatea lor existențială. Toate elementele de compoziție – actorul și fundalurile – se contopesc într-un model de percepție. În mizanscena pre-wellesiană, atunci când un personaj devine secundar în desfășurarea acțiunii, el iese din cadru. Însă un regizor precum Orson Welles îi cere actorului o interpretare mai puțin explicită. Personajul, fie el și secundar, rămâne viu, pentru ca atenția spectatorului să continue să se dilueze și să se pulverizeze în mai multe direcții, să continue să caute acțiuni „principale" deghizate în episoade „secundare". Este o modalitate de a prezenta realitatea în mod omogen, de a o considera indivizibilă și de a da o valoare egală tuturor coordonatelor de pe ecran. Întregul decor și toți actorii sunt legați de acțiune în aceeași măsură și prezentați în același timp atenției spectatorului. Atunci când un anumit personaj rămâne în afara cadrului, aceasta nu este decât un rezultat al hazardului existențial. Logica abstractă pe care montajul analitic o introducea în utilizarea imaginii modifica valoarea acesteia. Imaginea era mai puțin o înregistrare și o reproducere a unui eveniment și devenea semnificație și relație. Prin montajul analitic, imaginea devenea un text. *Flu*-ul planului secundar permitea o fotografiere expresivă a realității, o plastică a imaginii mai picturală, deschisă clar-obscurului. Acesta era legat în mod direct de invenția montajului. Din această perspectivă, crede Bazin, întoarcerea la filmarea în adâncime din filmele lui Wyler și Welles nu este o redescoperire a unei tehnici primitive, ci un mod mai puțin interesat de plastica imaginii și mai preocupat de psihologia mizanscenei. Este evident, spune Bazin, că planurile-secvență ale lui Welles din *Magnificent Ambersons* nu sunt o înregistrare pasivă a unei acțiuni

fotografiate în același cadru ci, dimpotrivă, refuzul de a fragmenta evenimentul. Cadrajul de la 1910 se identifica cu al patrulea perete absent din scena de teatru. În cel folosit de Welles sau Wyler, pe suprafața ecranului regizorul și operatorul organizează o „ordine" dramatică în care nici un detaliu nu este exclus.

Planul-secvență în adâncimea câmpului folosit de regizori precum Orson Welles nu renunță la montaj – dacă ar face asta, s-ar întoarce la un limbaj cinematografic primitiv, atenționează Bazin –, ci îl integrează în plastica sa. Narațiunea pe care o adoptă Welles sau Wyler nu este mai puțin explicită decât cea a unui regizor precum John Ford, însă în cea de-a doua evenimentul este analizat pe fragmente și se subordonează unei unități psihologice și nu unității imaginii în spațiu și în timp. De aceea, spune Bazin, „adâncimea câmpului nu este o tehnică a operatorului, cum ar fi utilizarea unui anumit cadru, a unui anumit filtru sau a unui anumit ecleraj, ci o achiziție capitală a mizanscenei: un progres dialectic în istoria limbajului cinematografic" (22).

Motivele lui Bazin pentru „condamnarea" montajului analitic erau multiple. Montajul este descris de Bazin ca o serie de puncte de vedere logice sau subiective asupra unui eveniment, stabilind, după o analiză a limbajului cinematografic de după inventarea sunetului trei motive pentru a tăia. Primul se referea la o analiză pur logică și pur descriptivă a narațiunii. Un al doilea motiv se referea la o analiză psihologică din punctul de vedere al unui personaj. Cel de-al treilea motiv avea în vedere o analiză psihologică întreprinsă din punctul de vedere al spectatorului. Pentru Bazin, în cadrul decupajului clasic și celui expresiv, montajul

folosit într-o scenă nu adaugă o semnificație suplimentară, ci doar subliniază intenția scenei. Se pune atunci întrebarea: dacă scena are un sens simplu de ce să desconsiderăm spectatorul și capacitatea sa de observație prin adăugarea unor prim-planuri explicite și evidente. Pe de altă parte, dacă scena este complexă, de ce să presupunem o singură semnificație. Decupajul expresiv inventează semnificația prin juxtapunerea imaginilor și nu prin imaginile în sine. Aceasta este un truc rudimentar, consideră Bazin, deoarece nu îi mai lasă spectatorului libertatea de a selecta el însuși și eludează ambiguitatea existențială care ar putea exista în acea scenă filmată. Decupajul acesta nu mizează pe realitatea din punct de vedere spațial, temporal sau moral. Bazin nu este deci împotriva montajului care formează structura narativă a filmului, ci împotriva iluziilor optice ale imaginii. El nu crede că montajul este o reprezentare mai realistă a procesualității psihologice implicate în actul privirii. Decupajul subordonat ordinii dramatice, narațiunii și anticipării construiește sensul spațiului. Acest mod apropriază „realismul" procesului narativ și procesului mental pe care acesta îl implică – evocă evenimentul. Adevăratul realism, cel prețuit de Bazin, redă evenimentul însuși. Se face deci o alegere între două tipuri de realitate. Prima cade pradă ideologiei. În contextul anilor 1940-'50, Bazin credea că cea mai bună modalitate de a aduce cât mai multă realitate în film era prin respectarea integrității spațiale, prin intermediul mizanscenei bazate pe adâncimea câmpului și prin planurile-secvență lungi. În realitate cinemaul nu poate reda procesul psihologic și fiziologic al privirii. Însă tocmai în această limită Bazin vede un avantaj. Prin fidelitatea față de spațiu și de eveniment a filmului,

spectatorul va putea avea o înțelegere mult mai profundă a scenei tocmai pentru că nu participă la acea scenă. Această realitate, a spațiului și a evenimentului cinematografic, este deasupra percepției umane, este deschisă către eterogenitatea realului, nefiind condamnată să locuiască într-o subiectivitate. Regizorul are deci o obligație morală față de spectator, dar și față de continuitatea spațiu-timp a realității. Această preferință pentru unitatea spațială poate fi datorată unui anumit bergsonism neexplicit și unei anumite afinități pentru fenomenologie manifestate de Bazin. În *On the history of film style*[7], David Bordwell arată că revoluția condusă de Bazin și *la nouvelle critique* care s-a manifestat în Franța după Al Doilea Război Mondial se baza pe ultimele inovații tehnologice ale mediului cinematografic. Bazin trebuia să se raporteze în special la cinemaul momentului. Cinemaul contemporan începea în 1939 și cuprindea operele unor regizori precum Jean Renoir, Welles, Wyler și pe cele ale neorealiștilor italieni.

Toți acești regizori contemporani cu Bazin mizau pe mizanscena în adâncimea câmpului. Discursul critic din acea perioadă, ne arată Bordwell, avea în vedere două tehnici distincte: cel mai adesea desemna capacitatea lentilei camerei de filmat de a reda mai multe planuri ale acțiunii printr-o focalizare accentuată. Această intenție era motivată de decizii asupra compoziției, luminii, asupra tipului de peliculă folosit și asupra modului de folosire a lentilelor, fiind denumită și focalizare în adâncime. Dar ceea ce numim *la profondeur du champ* desemna și mizanscena în adâncime, adică a plasa obiecte sau ființe semnificative pentru compoziția scenei la distanțe diferite față de camera de filmat, chiar dacă nu toate

aceste elemente sunt focalizate. Filmele din anii ’30 ale lui Jean Renoir conțin scene filmate în profunzime fără ca toate planurile să fie la fel de bine focalizate. Deși *Regula jocului* era o excepție și constituia o realizare tehnică de anvergură, adâncimea câmpului fusese folosită încă din perioada de început a cinemaului. Aceasta fusese ignorată în anii ’20-’30, fiind considerată o regresie la mizanscena teatrală. Însă apoi a venit filmul *Cetățeanul Kane* al lui Orson Welles.

Descoperirea mizanscenei în adâncimea câmpului, susține David Bordwell, s-a produs grație eforturilor de autopromovare întreprinse de Orson Welles și de directorul de imagine preferat de acesta și de Wyler, Gregg Toland. Textul publicat de cameramanul și directorul de imagine cu care Welles a lucrat la *Cetățeanul Kane* în revista *Theatre Arts*[8], „The Motion Picture Cameraman”, este citat de Bordwell. El rămâne o sursă esențială pentru regândirea realismului bazinian. Semnatarul imaginii lui *Kane* amintea tehnica revoluționară a *pan-focus*-ului printre inovațiile tehnice ale filmului. La fel ca și Bazin în cartea sa despre autorul lui *Magnificent Ambersons*, Toland arată că lui Welles i s-a permis un privilegiu rar întâlnit la Hollywood (cu excepția lui Chaplin), acela de a avea o libertate artistică absolută, fiind în același timp producător, scenarist, regizor și actor principal, Orson Welles manifestând o apetență pentru învățare și colaborare rar întâlnite la un artist. „Crearea imaginii pentru *Cetățeanul Kane* a fost cea mai interesantă aventură profesională a carierei mele”, a recunoscut Toland în textul citat:

„Din cele treizeci și opt filme la care am realizat imaginea [...] cred că *Cetățeanul Kane* este cel mai bun exemplu al posibilităților camerei de filmat de a realiza un efect dramatic. [...] Există o controversă care va dăinui mereu la Hollywood. Ea privește *star-system*-ul. În calitate de cameraman, am reușit să evit acest aspect. Întrebarea a fost pusă mult prea des *Ce credeți despre star-system?* Iată răspunsul meu. Deși are o importanță economică ce nu poate fi negată și, vorbind din punct de vedere practic, o necesitate reală, nu pot să îl consider decât un obstacol dramatic. Un asemenea sistem este blestemat să se afle întotdeauna în conflict cu efectul de realitate perfect. *Star-system*-ul predispune instaurarea ideii că *star*-ul este *lucrul*, fiind în opoziție cu adevărul potrivit căruia lucrul este piesa. Devine deci necesar să-i faci pe plac *star*-ului în detrimentul efectului general. Acest aspect este de înțeles din punctul de vedere al cameramanului, dacă iei în considerare importanța tipului de lumină și a unghiurilor pentru obținerea acelui efect. Cel mai bun unghi, cea mai potrivită lumină pentru scenă sunt desconsiderate în favoarea unui anumit unghi sau lumini care să îl evidențieze pe actorul principal sau pe star. O asemenea complezență fotografică înseamnă subordonarea realismului personalității actorului" (Toland, *trad. mea*).

Intenția polemică a lui Toland este ușor vizibilă în acest text, el continuând să susțină că cel mai bun mesager al modului de gândire întreprins de cameraman este filmul în care narațiunea de cinema și valorile dramatice ocupă prim-planul, în timp ce actorii sunt considerați ca aparținând

adevăratei lor categorii – aceea de personaje în interiorul unei construcții dramatice și nu personalități ale filmului. Cu alte cuvinte, dacă imaginea cu întreaga ei construcție și ierarhie structurală se subordonează nevoii de a evidenția interpretarea actorului, atunci dimensiunea optică a filmului va avea de suferit.

Însă ceea ce este mai important în textul scris de Toland o constituie referința la dezvoltarea tehnicii *pan-focus*-ului, la care acesta începuse să lucreze cu doi ani înainte de turnarea lui *Kane*. Prin utilizarea sa, susține Toland, se pot fotografia obiecte aflate la o distanță mare păstrând claritatea fundalului și acțiunea și figurile de *background*, toate acestea fiind filmate cu un relief pronunțat. În cazul lui Kane, camera trebuia reglată pentru a filma obiecte fie de la o foarte mare apropiere, fie de la o mare distanță, în ambele cazuri claritatea contururilor și a reliefului trebuind să fie foarte accentuată. Problema întâmpinată de operator era că, atunci când filmai un obiect în profunzime care se afla aproape de camera de filmat, obiectele din planul îndepărtat căpătau un efect *flu*. Încadrarea tuturor obiectelor într-un singur plan rezulta într-o defocalizare parțială. Acest „handicap” tehnic necesita fragmentarea unei secvențe în unghiuri scurte și în unghiuri lungi, consecința acestei acțiuni fiind o considerabilă pierdere a realismului scenei. Prin *pan-focus*, camera de filmat, la fel ca și ochiul omenesc, fotografiază (vede) o întreagă panoramă într-un singur plan, fiecare detaliu fiind clar definit și păstrând prezența vieții.

Înainte ca *Cetățeanul Kane* să fie lansat oficial la Paris, Bazin și intelectualii care au constituit *la nouvelle critique*, precum și grupul reunit în jurul revistei *Les Temps Modernes*

(Sartre, Simone de Beauvoir, Maurice Merleau-Ponty), știau de experimentele întreprinse de echipa Welles-Toland. Sartre[9] văzuse filmul la sediul Națiunilor Unite de la New York, publicând un eseu cu aproape un an înainte ca filmul să apară în Franța. După ce, în iulie 1946, filmul a avut premiera pariziană, *La revue du cinéma* a cultivat numele lui Welles, publicând eseuri consistente despre *Kane* și *Magnificent Ambersons* care conțineau și segmente extrase din scenariile filmelor și articolul lui Toland despre activitatea directorului de imagine (citat deja).

Cinefilii francezi au fost pe loc cuceriți de noul stil. Bazin și cei grupați în jurul său au trasat implicațiile teoretice ale noii tehnici, care, prin cadrele lungi, mizanscena și filmarea în profunzime, era mai simplă și mai naturală decât decupajul clasic. Aceasta îi permitea regizorului să prezinte acțiunea în mod direct, așa cum un prozator talentat ar povesti o scenă. Adâncimea câmpului năștea noi posibilități dramaturgice: planul-secvență, combinat cu varierea punctelor de interes, putea constitui gradația tensiunii și oferi astfel o experiență de interpretare mult mai intensă.

În cazul lui Welles și Wyler, noii critici susțineau că adâncimea câmpului permitea spectatorului să scaneze cadrul și să decidă el însuși care era informația semnificativă, propriul decupaj cu alte cuvinte. Alte titluri au confirmat importanța experimentelor lui Welles și Toland. *Pan-focus*-ul și planul-secvență păreau să definească viitorul cinematografului. *Rope* (*Frânghia*, 1948), filmul lui Hitchcock, alcătuit din opt planuri, sugera că montajul putea fi suprimat. Expresivitatea și suspansul puteau fi acum transmise prin mișcarea personajelor și a camerei. O inovație în istoria

recentă a cinemaului ne confirmă acest lucru. *Arca rusă* (2002), filmul lui Aleksandr Sokurov, alcătuit dintr-un singur plan-secvență, constituie desăvârșirea acestei linii de evoluție a limbajului cinematografic. Bazin era încrezător în inovațiile lui Toland și Welles. După montaj și desăvârșirea estetică a imaginii, după decupaj și apariția sunetului, adâncimea câmpului și planul-secvență veneau să transforme cinemaul într-un mediu de expresie flexibil, fluid și organic.

În eseul său despre Orson Welles[10], Bazin vorbește despre intuiția planului-secvență pe care Welles a avut-o în *Kane.* Nu e exagerat, ne propune Bazin, să pornim de la ideea că Welles, om de teatru, a dezvoltat o mizanscenă proprie pornind de la actor. Ne putem deci imagina că intuiția planului-secvență și a acestei unități noi a semanticii și sintaxei ecranului s-a născut din viziunea unui realizator obișnuit să lege actorul de decor și care resimțea decupajul tradițional nu ca pe o facilitate a limbajului, ci ca pe o pierdere a eficacității sale, „ca pe o mutilare a virtualităților spectaculare ale imaginii” (*Orson Welles*, 80, *trad. mea*). Scena interpretată în fața camerei de filmat era pentru Welles o unitate în timp și în spațiu (o unitate spațiu-timp), jocul actorilor trebuind să păstreze o legătură continuă cu decorul și cu ceilalți protagoniști. Dacă regizorul își dorește abordarea unei scene de înaltă tensiune dramatică respectând unitatea semnificativă a scenei, construirea acțiunii având la bază nu analiza logică a raporturilor dintre personaje și mediul lor, ci percepția fizică a acestor raporturi ca forțe dramatice, asistăm la evoluția lor până în momentul când întreaga scenă explodează prin această tensiune acumulată. Iar acest lucru este înfățișat prin fotografierea scenei în totalitatea sa, operație care a devenit

posibilă în urma *pan-focus*-ului folosit de Toland. Tipul de film propus de cei doi avea ca scop crearea *iluziei* de a asista la evenimente reale care se derulează în fața noastră la fel ca în viața cotidiană, numai că – explică Bazin – această iluzie conține o farsă esențială, aceea că realitatea există într-un spațiu continuu și că ecranul ne prezintă o succesiune de mici fragmente denumite „planuri" în care alegerea, ordinea și durata constituie exact ceea ce numim decupajul filmului. Dacă am fi atenți la rupturile (fragmentările) impuse de camera de filmat în derularea continuă a evenimentului reprezentat, am realiza că tolerăm aceste fragmentări (în realitate inexistente) fiindcă ele lasă impresia unei realități continue și omogene. În realitate, nu cinemaul a inventat *traveling*-ul, cadrele panoramice sau prim-planul. Acțiunea, frica, trăirile proprii ne determină să facem un decupaj al spațiului din jurul nostru. Această experiență psihologică universal umană ne-a făcut să uităm neverosimilul material al decupajului și ne-a permis, în calitate de spectatori, să participăm, în mod natural, la realitatea prezentată pe ecran. Eisenstein demonstrase deja acest lucru, acest fundament psihologic al decupajului. Însă Bazin ne îndeamnă să analizăm modul în care Welles construiește scena tentativei de sinucidere a lui Susan din *Kane.* Scena se deschide cu camera lui Susan văzută din spatele noptierei. În prim-plan, parcă lipit de cameră, se află un pahar care pare enorm din cauza unghiului de filmare ales, ocupând aproape un sfert din imagine, împreună cu o linguriță și un flacon de medicamente desfăcut. Paharul ne ascunde aproape în întregime patul lui Susan, prefăcut într-o zonă de umbră, din care se aud gemetele chinuite ale respirației sale, caracteristice somnului

indus de somnifere. Dormitorul este gol; departe în planul îndepărtat al acestui „deșert privat” vedem ușa care pare și mai îndepărtată din cauza falsei perspective a obiectivului și, în spatele acestei uși, se aud lovituri. Fără a vedea altceva în afară de un pahar și auzind două zgomote în planuri sonore diferite, înțelegem dintr-o dată situația: Susan s-a închis în camera sa pentru a se sinucide, Kane încearcă să intre. Structura dramatică a scenei se bazează în mod esențial pe tensiunea dintre planurile sonore și cele vizuale: de o parte avem sunetele chinuite ale respirației în planul în care se află Susan, de cealaltă parte se aud loviturile lui Kane aflat în spatele ușii. O tensiune fundamentală se stabilește între acești doi poli, menținuți la distanță de adâncimea câmpului care – prin utilizarea obiectivelor cu unghi mare de deschidere (*la technique de grands angulaires, apud* Bazin) – întinde spațiul dintre ușă și pat, conferind iluzia că suntem într-un *wasteland* psihologic („deșert privat”, spune Bazin). Și toată scena este filmată într-un singur cadru de la nivelul patului. Andrei Gorzo are dreptate să observe că „această dramă plastică e superioară dramei pe care ar fi creat-o montajul” și că efectul de intensitate obținut „se bazează pe analiza spectatorului – e coregizată de el” (Gorzo, 57). Construcția scenei ține cont de afectele filmului, de modul în care experiența vizuală cinematografică este resimțită de spectator.

Pentru Deleuze, inovațiile unor cineaști ca Toland și Welles creează ceea ce el numește primul mare film ce ține de un cinema al timpului. În *Cetățeanul Kane* timpul și-a inversat relația cu mișcarea. Temporalitatea a devenit vizibilă în forma sa reală, prin „coexistența unor mari regiuni de explorat”[11]. Pentru filozoful francez, schema filmului este simplă numai în

aparență. Filmul începe cu anunțarea morții lui Kane care devine pretextul unei „anchete”: cei care l-au cunoscut, în calitate de martori ai vieții sale, devin autorii unor flashback-uri subiective destinate să rezolve misterul vieții sale printr-o serie de imagini-amintire. Numai că lucrurile se complică. Ancheta pornește de la cuvântul „Rosebud” (Ce este el?, Ce înseamnă acest cuvânt?). Asemenea unui scafandru care sondează adâncimile oceanului, reporterul realizează o serie de anchete-imersiuni în trecutul lui Kane. Fiecare martor care este interogat, fiecare mărturie separată va echivala cu o „felie” din viața Kane, cu un cerc, cu o „filă” a trecutului, cu un continuum. De fiecare dată se pune întrebarea: În care dintre aceste file ale trecutului locuiește „ființa” numită „Rosebud”? Deși toate aceste teritorii au un parcurs cronologic, deși toate aceste flashback-uri se referă la un prezent care a trecut, liniaritatea aceasta poate fi ușor spulberată; pentru că în aceste porțiuni (straturi) de trecut și în relația pe care acestea o stabilesc cu prezentul rememorării (moartea lui Kane) se poate găsi întregul vieții lui Kane, care coexistă în fiecare dintre diferitele sale fețe temporale. Fiecare dintre aceste mărturii conține ceea ce Bergson numește „puncte strălucitoare” (care se înmulțesc pe măsură ce memoria ni se dilată), singularități și fiecare mărturie adună în jurul acestor puncte totalitatea vieții lui Kane ca „nebulozitate vagă”[12]. Porțiunile de trecut vor constitui baza pe care martorii se vor baza în evocările lor și în constituirea imaginilor-amintire. Însă porțiunile de trecut sunt diferite de imaginile-amintire prin intermediul cărora sunt actualizate. Adâncimea câmpului este esențială pentru explorarea unei anumite regiuni de trecut, a unui anumit continuum. Deleuze se interoghează el

însuși asupra teoriei baziniene asupra adâncimii câmpului și a inventării „planului-secvență”. În primele decenii ale cinematografului, adâncimea imaginii era constituită prin juxtapunerea planurilor independente, prin succesiunea planurilor paralele. Exemplul dat de Deleuze este scena asediului din filmul *Intoleranță* al lui D.W.Griffith: linia de apărare a celor asediați este fotografiată în profunzime, de la prim-plan la planul secundar, fiecare din acestea având importanța sa și legând între ele elemente învecinate pentru a forma întregul. Welles inventează un alt fel de adâncime a câmpului: o adâncime care se constituie de-a lungul unei diagonale care traversează toate planurile, făcând ca elementele din fiecare plan să interacționeze între ele și ca prim-planul să comunice cu planul secundar. Aceasta se produce în faimoasa scenă a tentativei de sinucidere a lui Susan: Kane pare foarte mic în planul secundar în timp ce imaginea lui Susan pare să fie supradimensionată în prim-plan. Sporind adâncimea imaginii prin folosirea obiectivelor cu unghi larg, Welles obține dimensiuni gigantice în prim-plan care sunt astfel legate de obiecte cu dimensiuni reduse din planul secundar, a cărui importanță în dinamica imaginii devine astfel mai mare. Centrul de lumină se află în planul îndepărtat în timp ce mai multe umbre ocupă prim-planul, întregul fiind plin de contraste tari. Devenim conștienți de existența tavanului, fie prin înălțime, fie prin proiectarea lui în perspectivă. Volumul fiecărui corp sau obiect depășește orice plan dat, prăbușindu-se într-o umbră sau pornind din umbră realizând o legătură cu corpurile precedente și cu cele care urmează. În deschiderea aceasta în adâncime nu trebuie să vedem doar aproprierea spațială a unui continuum, ci și

aproprierea dimensiunii sale temporale: este vorba de o continuitate a duratei ce presupune că adâncimea este o adâncime temporală ce nu este automat reductibilă la dimensiunile sale spațiale. Acest nou tip de adâncime cu care vin Welles și Toland formează în mod direct o regiune a timpului, o regiune a trecutului definită de aspecte optice împrumutate din planuri care interacționează. Adâncimea se constituie dintr-un set de conexiuni non-localizabile, care leagă întotdeauna un plan cu altul constituind astfel o regiune a trecutului, un continuum al duratei.

Deleuze ia în considerare și funcția adâncimii câmpului. Știm deja că Bazin îi dădea acesteia o funcție realistă fiindcă privitorul era responsabil pentru organizarea propriei percepții în interiorul cadrului. Deleuze însă sugerează și faptul că funcțiile adâncimii câmpului colaborează pentru a oferi o imagine directă a timpului. Calitatea specială a adâncimii câmpului avea să răstoarne subordonarea timpului față de mișcare și să arate timpul așa cum este el cu adevărat. Mai exact este vorba de stabilirea unui raport privilegiat cu memoria, cu regiunile virtuale ale trecutului și cu aspectele fiecărei regiuni. Deleuze crede că în acest caz, adâncimea câmpului este mai puțin o funcție a realității (deși o păstrează și pe aceasta) și, mai degrabă, o funcție a reamintirii, a temporalității: „o invitație la rememorare”. Majoritatea situațiilor în care adâncimea câmpului este cu adevărat necesară sunt legate de memorie. Cinematograful este prin acest aspect cu adevărat bergsonian. Deleuze nu se referă la cazul memoriei psihologice ce poate fi compusă din imagini-amintire, pe care flashback-ul o poate reprezenta în mod obișnuit. Nu este vorba de o succesiune de *prezent-uri care*

trec în funcție de un timp cronologic. Este vorba fie de o încercare de evocare care are loc în prezentul actual ce precedă formarea imaginilor-amintire, fie de explorarea unei anumite fațete a trecutului din care ulterior se vor naște imagini-amintire – cei doi poli ai metafizicii memoriei. Cele două extreme ale memoriei desemnează *extensia fațetelor trecutului* și *contracția prezentului actual*. Cei doi poli comunică deoarece a evoca o amintire înseamnă a plonja într-o regiune a trecutului unde se presupune că acea amintire rezidă în stare virtuală, toate fațetele (regiunile trecutului) coexistând în relație cu prezentul actual contractat din care evocarea începe. Câteodată adâncimea câmpului presupune evocarea pe cale de a se produce – contracția. Altădată adâncimea câmpului ne arată fațete virtuale ale trecutului (regiuni ale memoriei) pe care le explorăm pentru a găsi amintirea pe care o căutăm. În *Cetățeanul Kane* camera de filmat o fotografiază pe Susan dintr-un unghi înalt destinat parcă contracției prezentului, forțării unei evocări. Cel de-al doilea caz apare în toate planurile-secvență cu adâncime transversală (i.e. scena tentativei de sinucidere). Imaginile-amintire sunt obiective secundare, dar presupun două lucruri care deschid o nouă zonă de interes: o variație a fațetelor trecutului pur din care extragem imaginile-amintire și o contracție a prezentului actual care reprezintă punctul de plecare pentru căutarea mereu reînnoită. Adâncimea câmpului va atinge ambii poli. Welles deformează timpul și spațiul simultan, fie prin dilatare, fie prin contracție el domină o situație, ajunge la nucleul ei optic. Planurile filmate de sus și de jos formează contracții ale continuum-ului spațio-temporal, iar *traveling*-urile oblice și laterale formează fațete ale

trecutului. Adâncimea este importantă în ambele cazuri – *contracția* și *extensia*.

Considerată de Deleuze o funcție a rememorării, adâncimea câmpului devine o figură (de sorginte vizuală) a temporalității. Ea declanșează tot felul de aventuri ale memoriei mai ales în cazul filmelor lui Welles. Totul începe cu *Cetățeanul Kane*:

> „Totul începe cu *Citizen Kane*. S-a spus adesea că profunzimea interiorizează montajul în scenă, în mizanscenă, dar nu e decât parțial adevărat. Fără îndoială, planul-secvență e un strat de trecut, cu nebuloasele sale și cu punctele sale strălucitoare care vor alimenta imaginea-amintire și vor determina ceea ce reține ea dintr-un vechi-prezent. Dar montajul subzistă ca atare sub trei alte aspecte: raportul planurilor-secvență sau al straturilor de trecut cu planurile scurte de prezenturi ce trec; raportul straturilor între ele, unele cu celelalte (cum spunea Burch, cu cât un plan e mai lung, cu atât e mai important de știut unde și cum să-l închei); raportul straturilor cu actualul prezent contractat care le evocă. În această privință, fiecare martor din *Citizen Kane* face propriul efort de evocare, ce corespunde stratului de trecut căruia personajul respectiv îi e atribuit. […] Iar straturile de trecut, copilăria, tinerețea, adultul, bătrânul, coexistă tocmai în raport cu moartea ca punct fix” (*Imaginea-timp*, 146).

Montajul rămâne încă destul de important în filmele lui Welles, însă acesta își schimbă sensul. În loc să producă o

imagine indirectă a timpului prin relația sa cu mișcarea, acesta va organiza ordinea coexistențelor noncronologice în imaginea directă a timpului. Diverse fațete ale timpului vor fi evocate și își vor întrupa diferitele aspecte în imagini-amintire. Deleuze crede că secretul cuvântului „Rosebud" nu are sens, chiar și atunci când acesta se întrupează în imaginea saniei cu care se joacă copilul Kane, deoarece nu mai există un prezent cu care acea dimensiune a trecutului să comunice, Kane murind singur, având conștiința lipsei de sens a propriei vieți. Meritul lui Deleuze este de a duce până la capăt intuiția lui Bazin și de a realiza că viziunea acestuia din urmă despre profunzimea câmpului înglobează conceptul de durată și inventarea noțiunii de „plan-secvență" (cadrul-secvență). Folosirea planului-secvență în profunzimea câmpului, această „unitate nouă a semanticii și sintaxei ecranului" (*Orson Welles*, 80) este atribuită unei exigențe temporale. Cu alte cuvinte, conceptul de plan este absorbit de planul-secvență. Mizanscena în adâncime ne permite să vedem mai bine și pentru că acest procedeu „confirmă unitatea dintre actor și decor, interdependența dintre tot ce este real, de la uman la mineral. În reprezentarea spațiului, este o modalitate necesară a acestui realism care postulează o sensibilitate constantă la lume, dar care se deschide către un univers al analogiilor, al metaforelor și, pentru a folosi cuvintele lui Baudelaire, într-un alt sens, nu mai puțin poetic, al corespondențelor" (*Jean Renoir*, 90).

Într-un eseu ce regândește relația dintre ontologia imaginii fotografice pe care se bazează mediul cinematografic și estetica realismului în sensul dat de Bazin, Daniel Morgan[13] recontextualizează analiza acestei scene făcută de Bazin:

analiza atrage atenția asupra unui sunet care, corelat cu o imagine fotografiată cu un obiectiv cu deschidere largă și diafragmă mică – o imagine filmată în profunzime –, clarifică și scoate la lumină o anumită relație între cei doi poli de referință (vizuală și sonoră). Încrederea lui Orson Welles în unitatea spațială este considerată de Bazin ca fiind la baza forței emoționale degajate de scenă, acesta explicând că efectul s-ar pierde dacă scena ar fi fost fragmentată prin montaj în cinci sau șase planuri. În realitate, spune Morgan, trei planuri sunt suprapuse într-un singur cadru: (paharul, Susan, ușa). Ceea ce Bazin denumește păstrarea integrității spațiale este, în realitate, efectul „montajului intern". Bazin nu susține că Welles încearcă să reprezinte o realitate care a precedat imaginea filmată, ci că Welles realizează un efect care face „să rămână în noi [spectatorii] *impresia* unei realități continue și omogene" (*Orson Welles,* 86, *trad. mea*) și, în același timp, ne oferă privilegiul și responsabilitatea alegerii pe care viața ne-o permite. În consecință, interesul manifestat de Bazin pentru scena respectivă nu are de-a face cu reproducerea cât mai fidelă a unei scene în fața camerei de filmat, ci are în vedere efectul pe care scena îl creează – un efect bazat numai pe *impresia* (iluzia) de coerență a spațiului.

Se poate iniția o critică a lecturii realismului bazinian înțeles ca realism psihologic sau perceptual. Relația lumii pe care filmul ne-o pune în față (pe ecran) cu propria noastră lume are mult mai puțin de-a face cu asemănarea și este legată în mod esențial de experiență. Morgan susține că Bazin ar fi putut audia conferința despre cinema a colegului său de la revista *Les Temps Modernes*, filozoful și fenomenologul Maurice Merleau-Ponty[14]:

„Semnificația unui film este inclusă în ritmul său la fel cum semnificația unui gest poate fi imediat citită chiar în acel gest: filmul nu înseamnă altceva decât ceea ce el însuși prezintă. Ideea este prezentată într-o stare embrionară și se naște din structura temporală a filmului la fel cum aceasta se poate naște din co-existența elementelor dintr-o pictură. [...] Drama cinematografică are o textură mai densă decât dramele din viața reală: are loc într-o lume mai exactă decât lumea reală. [...] De aceea filmele pot fi atât de convingătoare în imaginile pe care le oferă despre om: ele nu ne oferă gândurile acestuia, așa cum romanele o fac de atâta vreme, ci conduita și comportamentul său. Ne prezintă în mod direct acel mod de *a fi în lume*, de a te raporta la lucruri și la oameni”[15].

Ce trebuie să înțelegem din analiza făcută de Merleau-Ponty? Pentru a se susține în mintea spectatorului, lumea propusă de film trebuie să încerce să ofere acestuia (cât mai credibil cu putință) modul în care înregistrăm realitatea. Cei care susțin înțelegerea realismului bazinian ca realism perceptual invocă preferința acestuia pentru anumite stiluri și regizori, subliniind faptul că adâncimea câmpului implică o atitudine mentală mai activă din partea spectatorului. Într-adevăr, Bazin prezintă acest argument, spunând că spectatorului nu i se spune în mod explicit ceea ce este important în cadru, ci trebuie să facă propria sa alegere. Mai mult, filmele neorealiștilor italieni folosesc filmarea în locații reale, actori neprofesioniști, lumina naturală și un accent important asupra contingenței evenimentelor cotidiene. Stilul

folosit de acești regizori nu numai că redă modul nostru de a fi în lume, ci îl scoate în evidență. Însă acest lucru nu trebuie să ne sugereze preferința lui Bazin pentru un realism direct. În eseul său *Teatru și cinematograf* (1951), Bazin vorbește despre „Ecran și realismul spațiului”:

> „Este într-adevăr ușor ca, pornind de la natura fotografică a cinematografului, să conchidem realismul său. Nici gând ca existența supranaturalului sau a fantasticului cinematografic să infirme realismul imaginii, ci dimpotrivă, ea este cea mai convingătoare dovadă a acestui realism. În cinematograf iluzia nu se bazează, ca la teatru, pe convenții admise tacit de public, ci pe realismul imprescriptibil a ceea ce-i arătăm. Trucajul trebuie să fie absolut perfect: „omul invizibil” trebuie să poarte pijama și să fumeze. E cazul oare să tragem de aici concluzia că cinematograful este consacrat doar reprezentării, dacă nu a realității așa cum este, cel puțin a unei realități verosimile, a cărei identitate cu natura — așa cum o cunoaște el — spectatorul o va admite? [...] Suntem dispuși să consimțim că ecranul se deschide asupra unui univers artificial, cu condiția să existe un numitor comun între imaginea cinematografică și lumea în care trăim. [...] Universul ecranului nu poate să se juxtapună universului nostru; el i se substituie neapărat, deoarece însuși conceptul universului este exclusiv spațial. Pentru un timp filmul este universul, lumea sau, dacă vreți, natura” (*Ce este cinematograful?*, 106-107).

Cu alte cuvinte, Bazin nu se referă la un realism direct. Nu spațiul, ci experiența spațiului este importantă. Aceasta permite lumii prezentate de film să se susțină. Bazin pledează pentru autonomia lumii prezentate de film, fiindcă, nu-i așa, el arătase deja că filmul poate prezenta o lume cu propriul său destin temporal. În timpul proiecției, filmul este pentru noi Universul, Lumea, Natura. Lumea de pe ecran, vrea Bazin să spună, funcționează *ca* realitate – realitatea noastră temporară cât timp asistăm la proiecție. Este de fapt întrebarea pusă de Stanley Cavell în *The world viewed*: Ce se întâmplă cu realitatea atunci când ea este proiectată pe ecran? Răspunsul pare a fi: aceasta devine, temporar, *Realitatea*. Iar pentru acest lucru ea trebuie să pună în mișcare moduri naturale de percepție și experiență. Daniel Morgan aduce două obiecții interpretării realismului bazinian ca realism perceptual. Prima este că Bazin nu descrie filmele lui Renoir și filmele neorealiștilor ca fiind asemănătoare experienței realității. El respinge categoria verosimilului din conceptul de realism. Apoi Morgan arată că Bazin pune eticheta de film realist pe o serie de filme care au puțin de-a face cu categoria asemănării și mai degrabă cu faptul că acestea sintetizează ambiguitatea imanentă a realității. Ecranul alb complet de la sfârșitul filmului lui Robert Bresson, *Journal d'un cure de campagne*, este considerat un triumf al realismului cinematografic. Problema cu interpretarea realismului lui Bazin ca realism perceptual nu este că acesta eșuează în a descrie ceea ce lumea unui film este pentru Bazin. În plus, Bazin însuși descrie câteodată realismul în acești termeni. Problema constă în echivalarea unei lumi coerente a filmului

cu realismul. Corespondența dintre lumea filmului cu propria noastră lume nu este criteriul realismului bazinian.

Deși realismul lui Bazin pare a fi orientat de ontologia imaginii fotografice, acesta nu este determinat de această ontologie, rămânând deschis unei game extinse de stiluri și genuri cinematografice.

> „Nu există un realism, ci realisme. Fiecare epocă își caută realismul său, adică tehnica și estetica în stare să capteze cel mai bine, în stare să rețină și să restituie ceea ce noi dorim să captăm din realitate”,

scrie Bazin în „William Wyler sau jansenistul mizanscenei” (*Ce este cinematograful?* 45). Existența filmului ca proiecție conferă o realitate fizică relațiilor pe care lumea sa le instituie. Stilul generează o anumită atitudine față de realitatea fizică, pe care o fotografiază într-o anumită manieră:

> „Pentru a defini stilul unui film, este întotdeauna necesar să ne întoarcem la dialectica dintre realitate și abstracțiune, dintre ideal și concret. [...] principiul stilului unui anumit regizor rezidă în abilitatea sa de a da sens realității. Trebuie să ținem minte că arta cinematografică, atât de des considerată cea mai concretă dintre toate, poate fi de asemenea foarte ușor abstractizată. Priviți cu atenție filmele proaste și veți vedea că sunt compuse numai din simbolism și semne, din convenții, din ieroglife dramatice, morale și emoționale [...] Cuvântul «realism» așa cum este folosit în simțul comun nu are un sens clar și absolut în măsura în care înseamnă constituirea fidelă a realității în

film. Pentru că acest drum către real poate alege o mie de rute posibile, apologia pentru «realism» *per se* nu înseamnă nimic. Linia aceasta de gândire are valoare în măsura în care sporește sensul (o abstracțiune la rândul său) a ceea ce este creat" (*Jean Renoir* 84-85).

În cazul eseului despre Jean Renoir, realismul este echivalat cu abilitatea de a conferi un sens sporit imaginii realității, cu abilitatea de a adăuga ceva nou realității, de a o interpreta într-un fel sau altul. Modul în care Renoir realizează acest lucru este semnificativ numai pentru realismul său, criteriile sale estetice neputând fi generalizate. Andrei Gorzo insistă și el asupra înțelegerii realismului bazinian nu ca realism direct, perceptual sau psihologic, ci ca un veritabil pas revoluționar al povestirii cinematografice:

„Revenirea adâncimii câmpului și (ca o consecință) a cadrului lung, se înscrie, deci, într-o mișcare de ansamblu – «o reașezare geologică a bazelor cinematografului», după cum o numește Bazin. Nu e vorba doar de o modă operatoricească – precizează el răspicat –, ci despre «o regenerare realistă a povestirii cinematografice», care «devine capabilă de a reintegra timpul real al lucrurilor, durata evenimentului, căruia decupajul clasic îi substituia insidios o durată intelectuală și abstractă» – durata dramatică" (Gorzo, 65).

Ceea ce este esențial, arată criticul român, nu este neapărat cantitatea de peliculă înregistrată fără întreruperi, deci o suprapunere perfectă a duratei și deci un raport de

echivalență între lumea reală și lumea filmului, ci „structura temporală a evenimentului prezentat: e vorba despre integrarea «timpului vieții cotidiene, a timpului natural al unei ființe căreia nu i se întâmplă nimic». Cum îl faci pe acesta să fie interesant din punct de vedere dramatic? E un pariu *dramaturgic.* Din acest punct de vedere, marile filme ale neorealismului italian sunt profund revoluționare” (Gorzo 2012: 65).

Neorealismul: „o atitudine ontologică”

Dacă „nu există realism, ci realisme”, atunci cu fiecare film regizorul decupează propria lui parte din plenitudinea neîntreruptă a vieții și a realității, impunându-i acesteia propriul stil și propria semnificație: o intenție de gândire în fața imanenței. Nici un alt grup de regizori nu a fost mai interesat de plenitudinea neîntreruptă a vieții decât cel al neorealiștilor italieni. În *Realismul Cinematografic și Școala Italiană a Eliberării,* Bazin analizează narațiunea cinematografică a filmului *Païsa*, de Roberto Rossellini. Criticul francez avansează următoarea „definiție” a realismului:

> „Vom numi deci *realist* orice sistem de expresie, orice procedeu de povestire care tinde să aducă mai multă realitate pe ecran. «Realitate» nu trebuie desigur înțeles în sensul cantitativ. Același eveniment, același obiect poate fi

> reprezentat prin diferite sisteme. Fiecare dintre ele respinge sau salvează unele dintre calitățile care fac să recunoaștem obiectul pe ecran, fiecare dintre ele introduce, în scopuri didactice sau estetice, abstracții mai mult ori mai puțin corozive ce nu lasă să se păstreze toate caracteristicile originalului. În limitele acestei chimii inevitabile și necesare, s-a substituit realității inițiale o iluzie de realitate alcătuită dintr-un complex de abstracții (alb-negru, suprafața plană), convenții (de exemplu, legile montajului) și realitate autentică. Este o iluzie necesară, dar ea atrage repede pierderea conștiinței realității, care se identifică în spiritul spectatorului cu reprezentarea sa cinematografică" (*Ce este cinematograful?*, 144-145).

În timp ce apără ideea realismului pe ecran, Bazin este conștient că cinematograful este un mediu care exclude în aceeași măsură în care include trăsăturile obiectelor și ființelor filmate. Admite că realitatea scapă cinemaului deoarece regizorul este încă constrâns să aleagă între o realitate sau alta. „Cea mai realistă dintre arte [...] nu poate sesiza realitatea în întregime" (147). Însă această „pierdere" de realitate este ceea ce mediul poate transforma într-un avantaj. Marja de „pierdere" implicită în orice luare de poziție realistă îi permite regizorului o sporire a eficacității realității alese. Din cauza lipsei de mijloace tehnice cu care se confruntau după război, regizori precum Rossellini nu puteau înregistra sunetul direct, ci după filmare. Acest neajuns s-a transformat într-un avantaj. Camera se putea mișca liberă, nemaifiind constrânsă de microfon. Câmpul de acțiune și mobilitatea camerei au fost sporite. Aceasta a rezultat în

„creșterea coeficientului de realitate” și într-o schimbare a modului în care filmul spune o poveste. Importantă este „mișcarea creatoare, geneza foarte particulară a situațiilor. Necesitatea povestirii este mai mult biologică decât dramatică. Faptele sunt prezentate într-o modalitate mai puțin abstractă. Tehnica povestirii reține din ambiguitatea și mișcarea haotică a vieții. Jocul liber al camerei de filmat este la fel de important:

> „Aparatul trebuie să fie la fel de prompt când se mișcă sau când se imobilizează. Traveling-urile și panoramicele n-au caracterul cvasi-divin pe care li-l acordă macaraua americană. Aproape totul se face de la înălțimea ochiului sau pornind de la puncte de vedere concrete cum sunt un acoperiș sau o fereastră. Toată poezia de neuitat a plimbării copiilor pe calul alb în *Sciuscia* se reduce, din punct de vedere tehnic, la un unghi de filmare contra-plonjeu care acordă călăreților și calului perspectiva unei statui ecvestre. [...] Atâta virtuozitate cinematografică n-a împiedicat ca iapa lui să aibă prozaismul unei gloabe de birjă. Aparatul italian păstrează ceva din umanismul aparatului de reportaj Bel-Howell, inseparabil de mână și de ochi, aproape identificat cu omul, adaptat prompt atenției sale” (*Ce este cinematograful?*, 151).

Așadar, miza este atitudinea umană în totalitatea sa și integritatea fenomenologică a evenimentului. Este o modalitate tipică pentru Bazin de a trata filmele neorealiste. Comparându-le cu atotputernica omniscientă a camerei de filmat hollywoodiene, el avea să facă o observație importantă

în privința atitudinii față de realitate a unor filme ca *Sciuscia*. Înzestrată cu libertatea pe care i-o dă mecanica obiectivului (*obiectivul* garantează imaginii cinematografice dacă nu obiectivitatea, atunci cel puțin posibilitatea de a lua o vedere asupra unei ființe sau unui obiect care să fie eliberată de perspectiva strictă a ochiului uman, ocazia de a vedea lumea așa cum arată aceasta atunci când noi, oamenii, nu suntem prezenți), camera nu va mai impune doar o subiectivitate transcendentă asupra lumii filmate, ci va încerca să păstreze cât mai mult din imanența evenimentelor și singularitatea gesturilor și a comportamentului ființelor. Și, pentru că regizorii care filmau la sfârșitul anilor 1940 foloseau locații reale, eclerajul nu juca un rol important. Rossellini și De Sica nu simțeau nevoia de a îmbunătăți calitatea plastică a imaginii, ci de a păstra singularitatea evenimentului și faptului – precepte formale care se înscriu într-o „etică" a exteriorității, a gândirii cinematografice autentice:

> „Unitatea povestirii cinematografice în *Païsà* nu este «planul», punct de vedere abstract asupra realității care se analizează, ci «faptul» — fragment de realitate brută, multiplu și echivoc în sine însuși, al cărui «sens» se degajă numai *a posteriori* datorită altor «fapte» între care spiritul stabilește raporturi. Fără îndoială, regizorul a ales bine aceste «fapte», dar respectând integritatea lor de «fapt». [...] Specificul «imaginii-fapt» nu constă însă numai în a întreține cu alte «imagini-fapt» relațiile inventate de spirit. Există proprietățile centrifuge ale imaginii, cele care permit să se constituie oarecum povestirea. Considerată în sine însăși, fiecare imagine nefiind decât un fragment de

> realitate anterior sensului, toată suprafața ecranului trebuie să prezinte o egală densitate concretă. [...] Omul însuși nu este decât un fapt printre celelalte, căruia nu-i va fi acordată *a priori* nici o importanță privilegiată. De altfel cineaștii italieni sunt singurii cărora le reușesc scenele de autobuz, de camion sau de vagon de tren, tocmai pentru că ele întrunesc o densitate particulară de decoruri și de oameni, iar ei știu să descrie o acțiune fără să o disocieze de contextul ei material și fără să estompeze singularitatea umană în care este implicată; subtilitatea și suplețea mișcărilor de aparat în aceste spații strâmte și înghesuite, comportamentul natural al tuturor personajelor care intră în câmp fac din aceste scene piese de bravură prin excelență ale cinematografului italian" (*Ce este cinematograful?*, 155).

Adevărata revoluție la care se referă Bazin privește narațiunea cinematografică adoptată de Rossellini și De Sica care au început să realizeze filme în care relațiile narative sunt mai libere. Cele mai importante filme neorealiste permit inserarea unor detalii narative nemotivate cauzal. *Païsà* este narat episodic, prezentând șase situații petrecute în timpul invaziei Italiei de către forțele Aliaților, a căror concluzie este de multe ori omisă. Ambiguitatea realității pe care Bazin o admiră la aceste filme se datorează unei narațiuni de cinema care refuză să ofere o cunoaștere omniscientă a evenimentelor. Totalitatea realității este pentru neorealiști incognoscibilă, un aspect evident în lumina finalurilor filmelor. *Hoții de biciclete* se termină cu tatăl și fiul rătăcind pe stradă. Nu știm dacă își vor recupera bicicleta, dacă vor

supraviețui sărăciei. Rămânem însă cu imaginea celor două siluete topindu-se în mulțime. Teoreticianul principal al neorealismului, Cesare Zavattini[16], susținea că trebuie să depășim comoditatea morală și intelectuală pentru ca realitatea să ne apară interesantă. Ar trebui să fim surprinși de faptul că cinemaul a simțit întotdeauna nevoia de a insera o poveste în realitate pentru a o face „spectaculară" și interesantă. Potrivit acestuia, inovația neorealismului era de a fi realizat că necesitatea poveștii era o modalitate inconștientă de a admite o înfrângere în fața faptelor vii. Fuga de realitate însemna trădarea acesteia. Înainte, dacă vroiai să faci un film despre o grevă trebuia imediat să inventezi o intrigă, greva devenind un fel de *background* al filmului. Neorealiștii își propun să descrie greva însăși. Ei au făcut trecerea de la lipsa de încredere în realitate (evadare, escapism, echivalate cu trădarea de Zavattini) la o încredere în lucruri, fapte și oameni. O asemenea viziune înseamnă o excavare a realului, o punere a realității într-o poziție de putere, înseamnă să transformi realitatea în comunicare, să îi dai o serie de reflexe. „Dorința copleșitoare de a vedea, de a analiza a cinemaului, foamea sa de realitate reprezintă un act de omagiu pentru ceilalți oameni și pentru ceea ce se întâmplă și există în lume", ne spune Zavattini. La nivel narativ, odată ce o scenă este gândită, regizorii simt nevoia să insiste asupra acelei scene, deoarece o singură situație poate avea foarte multe ecouri și reverberații în magma narativă. Nu trebuie să uităm că *Hoții de biciclete* este în esență desfășurarea unei singure situații care produce diferite efecte. În loc să încerce să pună în scenă situații imaginare și să facă tot posibilul ca acestea să pară reale, regizorii ar trebui să încerce să dea

lucrurilor o semnificație proprie. Viața nu este ceea ce se inventează în povești, strigă Zavattini. Acesta merge și mai departe, susținând că cinemaul nu ar trebui să extragă ficțiuni din fluxul neîntrerupt al realității și să aibă o funcție narativă, ci să se întoarcă la începuturile sale documentariste. Dar trenul fraților Lumière a plecat de mulți ani din gară. Zavattini exagerează încercând să sublinieze capacitatea cinemaului de a fotografia viața cotidiană în durata sa reală și abilitatea mediului de a înregistra și ceea ce scapă narațiunii, ceea ce întrerupe narațiunea.

Dincolo de excesele lui Zavattini, „obsesia" de a păstra integritatea structurală a faptelor face posibil acest tip de narațiune. În realitate, Bazin și Deleuze se întâlnesc în analiza neorealismului. *Cinema 2* începe cu o analiză a neorealismului. Punctul său de plecare este tocmai atitudinea lui Bazin față de filmele postbelice ale neorealiștilor. Accentul cade nu pe re-prezentarea realului în aceste filme, ci pe prezentarea unei realități care este „dispersivă, eliptică, rătăcitoare sau oscilantă, operând în blocuri cu legături în mod deliberat slabe și evenimente ezitante" (*Imaginea-timp*, 9). Dacă în filmele realismului clasic, regizorii simțeau nevoia de a insera o poveste în realitate pentru ca aceasta să devină spectaculară și atrăgătoare, acest nou „program" estetic recunoștea faptul că prevalența poveștii era un mod de a recunoaște înfrângerea artistică a regizorului, suprapunerea unor formule narative moarte și abstracte asupra unei realități cotidiene pulsând de viață și de energie. Zavattini a fost cel mai explicit în acest sens. Dacă la început, scenariștii și cineaștii erau nevoiți să inventeze o intrigă, să determine care este povestea din spatele evenimentului, în neorealism

„povestea” este evenimentul însuși, evenimentul în totalitatea sa, cu caracterul său eterogen și mișcările sale haotice și nestructurate. De Sica și Rossellini aveau să realizeze bogăția expresivă a vieții cotidiene:

> „În loc să reprezinte un real deja descifrat, neorealismul viza un real care urma să fie descifrat, întotdeauna ambiguu; de aceea, planul-secvență tindea să înlocuiască montajul reprezentărilor. Neorealismul inventa așadar un nou tip de imagine, pe care Bazin propunea s-o numim de „imagine-fapt” (*idem*).

Ceea ce Deleuze apreciază la viziunea lui Bazin despre neorealism este ideea că aceste filme au adus pe ecran – prin inventarea unor noi practici narative și formale – dimensiunea unei realități adiționale care așează realitatea filmată într-o poziție de forță. Neorealismul și noua imagine inventată în cadrul filmelor sale nu aveau în vedere o relație privilegiată a realului în legătură cu forma și conținutul. Importantă era relația dintre real și mental. Inovațiile aduse de Rossellini și De Sica constituie înainte de toate revoluții în gândire (gândirea prin imagini) și abia apoi inovații stilistice. Nașterea unui nou tip de imagine și deci, de gândire, se datora unei scindări și fragmentări ale lanțului cauzal mișcare – imagine – acțiune. Imaginile create de realismul cinematografic clasic se extindeau imediat în acțiune tocmai pentru că, prin construcția lor, aceste imagini se constituiau printr-o puternică legătură cu acțiunea senzori-motorie. Această legătură este întreruptă în cazul filmelor neorealiste. Anumite imagini create de regizorii italieni se sustrag ordinii

dramatice. De pildă, în *Umberto D* al lui De Sica, atunci când tânăra servitoare Maria se trezește, ea intră în bucătărie așa cum ar intra în orice zi. Nimic nu iese din natura cvasi-mecanică și repetitivă a obiceiurilor cotidiene. Ea se poartă exact cum s-ar purta cineva care tocmai s-a trezit. Face ordine din mers, privirea sa se oprește asupra chiuvetei, vede furnicile. Urmează un plan de durată semnificativă (izgonirea furnicilor) pentru o scenă care nu prea oferă o informație narativă consistentă din perspectiva intrigii. Alte acțiuni cotidiene sunt filmate. O putem vedea pe Maria folosind râșnița mecanică pentru a măcina cafeaua. Închide ușa cu piciorul. Apoi, și aici este punctul de interes, se uită la pântecul său. Este însărcinată. Într-o serie de gesturi cotidiene mecanice „o situație pur optică" a fost introdusă o situație la care personajul nu reacționează, doar privește, o imagine nemotivată cauzal, ci vizual, îndatorată privirii și nu acțiunii, menită să confere filmului densitate vizuală. „Nu mai e un cinema de acțiune, ci un cinema al clarvăzătorului" (*de voyant, non plus d'actant – Imaginea-timp*, 11). Numai că aici nu este neapărat vorba despre trecerea de la un limbaj tranzitiv la un limbaj reflexiv. Limbajul neorealiștilor este cât se poate de tranzitiv, însă este vorba de o tranzitivitate infidelă narațiunii clasice și fidelă imanenței gesturilor și comportamentelor cotidiene. Singularitatea aceasta este marcată printr-o sporire a realității, printr-o sporire a capacității imaginii de a aduce pe ecran eterogenitatea realului. Gesturile cotidiene sunt importante tocmai pentru că ele sunt subordonate acțiunilor senzori-motorii, automatismelor. Răsturnarea acestei relații de subordonare determină modificarea echilibrului dintre acțiune și răspuns.

Gesturilor (singulare) li se conferă o nuditate optică și vizuală. O „situație pur optică” se constituie. Dacă gândim istoria cinematografului ca pe o istorie naturală a imaginilor (o taxonomie a imaginilor și semnelor), așa cum o face Deleuze (pornind de la clasificările lui Charles Sanders Peirce), atunci neorealismul reprezintă o mutație importantă în evoluția cinemaului narativ tocmai pentru că în filmele sale regizorii au creat imaginea-fapt, responsabilă pentru unitatea filmelor în opinia lui Bazin. Dacă situația senzori-motorie tradițională a realismului clasic presupunea automat o acțiune, o situație pur optică este stabilită în filmele neorealiste într-un „spațiu oarecare” (*espace quelconque*), un spațiu deconectat de la acțiune și reacțiune. Situațiile optice și sonore ale neorealismului intră în discordanță cu situațiile puternice senzori-motorii ale realismului tradițional. Spațiul unei situații senzori-motorii este un cadru deja specificat, care presupune deja o acțiune menită să îl dezvăluie sau determină o reacție menită să îl modifice sau care se adaptează la acest cadru. În neorealism situațiile optice și sonore pure se stabilesc într-un spațiu deconectat sau golit, legăturile senzori-motorii supraviețuiesc numai prin elementele care le perturbă, afectează și decuplează echilibrul – criza acțiunii în imagine (criza „imaginii-acțiune”):

> „Nemaifiind indusă de o acțiune și prelungindu-se cu atât mai puțin în acțiune, situația optică și sonoră nu este nici un indiciu, nici un synsemn. Vom vorbi despre o nouă rasă de semne, *opsemnele* și *sonsemnele*. Și, fără îndoială, aceste noi semne trimit la imagini foarte diverse. Uneori este

vorba de banalitatea cotidiană, alteori de circumstanțe excepționale sau situații-limită.” (*Imaginea-timp*, 15).

Însă mai presus de orice opsemnele și sonsemnele se referă la imagini subiective, amintiri din copilărie, vise și fantezii în maniera lui Fellini, și imagini „obiective” definite de cadre geometrice în maniera lui Antonioni care au mers chiar mai departe decât neorealiștii.

Într-adevăr, Bazin și Deleuze se întâlnesc în valorizarea filmelor neorealiste ale lui Rossellini și De Sica. Să ne oprim asupra filmelor *Sciuscià* și *Hoții de biciclete*. Primul film neorealist al lui De Sica, *Sciuscià* (1946), este inspirat de povestea adevărată a orfanilor din cartierele sărace ale Romei postbelice. De multe ori, acești copii se țineau după soldații americani strigând *Sciuscià*, *Gio?* varianta populară și greșită a întrebării *Shoeshine, Joe?*. Soldații americani erau printre acei puțini norocoși care își permiteau luxul de a-și lustrui pantofii. De Sica a văzut o fotografie cu doi asemenea copii într-o revistă și a fost sedus de ideea de a face un film despre ei. Inițial, filmul se numea *Ragazzi*. De Sica a bătut străzile Romei pentru a capta cât mai mult din atmosfera necesară autenticității filmului. Inițial, De Sica a intenționat să-i distribuie pe cei doi băieți din reportajul publicat în rolurile lui Giuseppe și Pasquale. I-a ales până la urmă pe Rinaldo Smordoni și Franco Interlenghi. Pentru a-și împlini visul de a cumpăra un cal cei doi băieți sunt implicați fără să vrea într-un jaf. După ce sunt arestați, pentru că refuză să divulge numele adevăraților hoți, Giuseppe și Pasquale sunt trimiși la închisoare unde sunt păcăliți și ajung să se întoarcă unul împotriva celuilalt. Filmul se termină tragic cu Giuseppe, care,

încercând să scape de Pasquale, alunecă de pe un pod lovindu-se mortal. Așa cum se obișnuia în filmele italiene, scenariul filmului *Sciuscià* a fost rezultatul unei colaborări. Zavattini și De Sica i-au cooptat pe Sergio Amidei, Adolfo Franci și pe Cesare Giulio Viola în calitate de coscenariști. Deși filmul a fost turnat în locații reale (cu excepția scenei finale de pe pod), nici o parte a scenariului nu a fost improvizată, aproape toate elementele expresive ale cinematografului au fost mobilizate pentru obținerea unui efect de realitate și de autenticitate sporite. „Foamea de realitate" de care vorbea Zavattini în manifestul său nu exclude iluzionismul. Trebuie să constatăm, odată cu Bazin, că De Sica exploatează până și potențialul (melo)dramatic al scenariului, mai ales prin muzica compusă de Alessandro Cicognini. În ciuda simplificării povestirii, De Sica nu este un regizor minimalist. Iar empatia pe care acesta o manifestă pentru personajele sale, căldura cu care camera sa de filmat fotografiază străzile Romei și dimensiunea personală cu care dublează efortul comunicării sale îl deosebesc de răceala morală a lui Rossellini. Naturalețea jocului actoricesc (în special a celor doi băieți interpretați de Smordoni și Interlenghi), granulația de reportaj jurnalistic a imaginii lui Anchise Brizzi și decupajul exact construiesc imaginea unei Rome aflate la capătul puterilor. Pentru Pauline Kael[17], *Sciuscià* evită capcanele melodramei, este una dintre acele capodopere născute din bogăția experienței umane neșlefuite, fără a pierde ceea ce multe filme cu acest subiect pierd – sensul de confuzie și caracterul accidental al vieții umane. Forța sa constă în faptul de a livra sentimente umane brute, care nu au fost prelucrate, integrate unei structuri. De Sica creează efectul de nuditate

emoțională pe ecran. Orson Welles însuși considera că, atunci când filmul lui De Sica este proiectat, camera și ecranul dispar. Dar în ciuda radicalismului lui Zavattini, în ciuda documentarismului la care acesta aspira, filmele sale făcute în colaborare cu Vittorio De Sica sunt realiste în sensul acelui *efect de real* despre care vorbea Roland Barthes[18]. Fapte episodice, tranzitorii, doar în aparență nesemnificative[19] conferă povestirii autenticitate. Deși se pronunță împotriva narativității, convenției narative și spectacularului în film, Zavattini nu invalidează principiile epicului, ci încearcă să dea forță narativă, spectaculozitate cotidianului și faptelor obișnuite. Este ceea ce Barthes numește iluzia referențială, efectul de real tipic esteticii operelor moderne. Interesul lui Zavattini pentru autenticitate poate fi înțeles ca o aspirație la o vocație documentară. Autenticitatea poate fi obținută prin folosirea protagoniștilor copii care elimină necesitatea unui mediator – actorul. *Sciuscià* a însemnat o pregătire pentru *Ladri di biciclette*, filmul cel mai îndrăgit de Bazin dintre filmele lui De Sica.

Deși scenariul filmului *Hoții de biciclete* (1948) pornește de la situația centrală a cărții lui Luigi Bartolini, foarte puțin din povestirea inițială a romanului a fost păstrat în film. În rolul lui Ricci a fost distribuit Lamberto Maggiorani, un muncitor sărac din Breda care își adusese fiii la Roma la un casting organizat de De Sica pentru rolul lui Bruno. Până la urmă, acest rol i-a revenit lui Enzo Staiola, fiul de 8 ani al unui florar, pe care regizorul l-a văzut într-o mulțime care urmărea filmarea unei scene stradale din *Hoții de biciclete*. De Sica a deschis astfel o tendință importantă în istoria cinematografului prin distribuirea copiilor în roluri

principale, anunțând astfel *Les quatre cent coups* al lui Truffaut. Rolurile principale au fost deci interpretate de actori neprofesioniști.

Ladri di biciclete se desfășoară, la fel ca și *Sciuscià*, în spațiul posttraumatic al Romei postbelice. Revine astfel imaginea orașului care a pierdut războiul, cu tramvaiele sale pline de călători săraci, cu muncitorii zilieri care stau la coadă în fiecare dimineață în fața oficiului forțelor de muncă în speranța de a găsi o slujbă care să le asigure supraviețuirea pentru încă o zi. În această situație se află și Antonio Ricci. Municipalitatea îi oferă o slujbă ca lipitor de afișe, cu condiția ca acesta să dețină o bicicletă pentru a se mișca rapid prin oraș. Își răscumpără bicicleta de la casa de amanet cu banii câștigați de pe urma vânzării cearșafurilor soției. Tocmai atunci când lucrurile păreau să meargă mai bine pentru Ricci, bicicleta îi este furată și, odată cu aceasta, îi este furată și șansa de a-și câștiga existența. A doua zi, el și fiul său Bruno bat orașul la pas în căutarea hoțului. Aici începe adevăratul film. Pentru că, în căutarea hoțului, narațiunea lui De Sica se desfășoară prin suprapunerea a două niveluri: cel al relației tatălui cu propria sa lume – lumea adulților, lumea sărăciei și a supraviețuirii la limită, și cel al relației lui Bruno cu tatăl său, nucleul uman spre care întreaga sa atenție se concentrează. De Sica a dezvoltat ritmul filmului ca un „balet” situațional pe străzile Romei. Mersul grăbit al tatălui și încercarea copilului de a prinde din mers intențiile tatălui, de a-i imita mișcările și temperamentul dau lirismul asociat adesea filmului. Observația lui Bazin este deosebit de importantă: „În primul rând i se cere interpretului *să fie* înainte de a exprima”. O afirmație referitoare la ontologie atât

de clară se poate întâlni destul de rar. „Pentru De Sica, Bruno era o siluetă, o fizionomie, un mers” – o propoziție la fel de clară referitoare la fenomenologie. *Neorealismul este o fenomenologie*. Ceea ce încearcă Bazin să demonstreze este că imaginea inventată de neorealiști nu subordonează realitatea unui punct de vedere aprioric. De pildă, subordonarea dramatică conform principiilor montajului analitic. Dimpotrivă, imaginea neorealistă se naște din imanența pură a evenimentului. „El înțelege să deducă, «a posteriori», din aspectul și din simpla aparență a ființelor și a lumii, învățămintele pe care acestea le conțin. Este deci o fenomenologie” (*Ce este cinematograful,* 162). O estetică a imanenței nu dispune de realitate în funcție de structurile dramatice și spectaculare. Durata reală a evenimentului ia locul duratei dramatice. Ceea ce contează la De Sica și la Rossellini deopotrivă este structura narațiunii, care este locul inovației și aspectul care invită admirația lui Bazin:

> „Tăieturile cerute de logică n-ar putea fi decât cel mult descriptive; decupajul nu trebuie în nici un fel să adauge ceva realității evidente. Dacă el participă la sensul filmului, […] asta se datorează faptului că golurile, vidurile, părțile evenimentului pe care le ignorăm sunt ele însele de natură concretă, niște pietre care lipsesc din edificiu. Nici în viață nu cunoaștem tot ce li se întâmplă altora. În montajul clasic elipsa este un efect de stil; la Rossellini ea este o lacună a realității, sau, mai de grabă, a cunoașterii noastre, natural limitată” (*Ce este cinematograful*, 163).

Mai departe, Bazin vine cu una dintre observațiile sale cele mai importante și mai profunde: „Neorealismul apare [...] ca o atitudine ontologică, înainte de a fi una estetică”. În această linie, criticul român Andrei Gorzo clarifică afirmația lui Bazin. Problema fundamentală a neorealismului nu constă în a găsi un corespondent cinematografic al artei angajate, deși, trebuie spus, acest sens social, chiar dacă este secundar ca importanță, există fără îndoială; și era întotdeauna, mai ales pe agenda lui Zavattini (manifestul său confirmă acest lucru):

> „Ce vrea să spună Bazin atunci când definește neorealismul ca pe «o poziție ontologică»? Vrea să spună că, pentru un neorealist valabil, înainte de a fi rea, nedreaptă etc, lumea pur și simplu *este*. Aceasta e marea diferență dintre neorealism și propaganda adesea vândută sub numele de «realism social» sau «socialist»” (Gorzo, 67).

Criticul român insistă asupra faptului că, în loc să demonstreze situația dramatică în care se află muncitorul și fiul său, Zavattini și De Sica se mulțumesc să lase deschisă posibilitatea narativă ca muncitorul să nu își recupereze bicicleta și să rămână șomer. „Înainte de a fi condamnabilă, lumea *există* pur și simplu” seamănă foarte mult cu remarca sartriană „Existența precede esența”. Știm că Bazin era apropiat de grupul existențialiștilor grupați în jurul revistei *Les Temps Modernes*. Atunci când De Sica cere actorilor *să fie* înainte de a exprima, el transmite și faptul că omul este o ființă la care existența precede esența, o ființă care există înainte de a fi definită de orice viziune pe care acesta o are

asupra sa. Omul este ființa privilegiată de *faptul-de-a-fi-în lume* (*Dasein*)[20].

Despre *Hoții de bicicletă* Bazin spunea că reprezintă punctul zero de referință al neorealismului, referindu-se tocmai la faptul că realizatorii săi nu își propun să construiască „un spectacol care să pară real", ci să transforme realitatea într-un spectacol: „un om care merge pe stradă și spectatorul este uimit de frumusețea unui om care merge" (*Ce este cinematograful?*, 164-165). Spre deosebire de *Roma, oraș deschis*, De Sica și Zavattini maximizează complexitatea vizuală, dar în același timp fac tot posibilul să mascheze mijloacele artistice care sunt puse la lucru în construcția filmului. Într-un eseu care subliniază potențialul dramatic mai puțin evident al filmului lui De Sica în comparație cu *Roma, oraș deschis*, Millicent Marcus[21] arată că „*Hoții de biciclete* este un exemplu de primă mână a artei invizibile" practicate de neorealiști în căutarea austerității impuse de primul film neorealist al lui Rossellini. Povestea lui Antonio și a lui Bruno reflectă „o luare de poziție ideologică conștientă împotriva convențiilor spectaculare ale cinemaului comercial"[22]. Două episoade din film sunt oferite ca exemple ale ironiei și atitudinii polemic-subversive a lui De Sica. În primul unul dintre colegii lui Antonio înjură atunci când începe să plouă. Spunând că pe o vreme ca aceasta nu ai ce face decât să mergi la film, o activitate plictisitoare. Referința sa este bineînțeles cinemaul comercial. Apoi, este la fel de important că problemele lui Antonio încep atunci când lipește posterul cu Rita Hayworth, simbol al cinemaului de consum hollywoodian. Bicicleta sa este furată atunci când acesta lipește posterul cu actrița americană, sugerându-se astfel

contrastul dintre escapismul fanteziilor hollywoodiene și problemele cât se poate de reale ale luptei pentru subzistență ale muncitorului italian[23]. La fel ca și stilul său vizual simplu numai în aparență, *Hoții de biciclete* se deschide către o multitudine de semnificații. Narațiunea care, în varianta sa de sinopsis este foarte simplă, se desfășoară în realitate pe mai multe planuri suprapuse. Unul dintre cele mai interesante este evoluția relației dintre Antonio și tatăl său pe parcursul căutării bicicletei pierdute. Prezența fiului este deosebit de importantă, deoarece îi reamintește constant privitorului ce are Antonio de pierdut dacă nu reușește în căutarea sa.

> „Bruno joacă rolul unui refren intern, comentând tăcut asupra acțiunii din perspectiva nevinovată a copilului în unele ocazii și din perspectiva unui adult în altele. Prezența sa este un adaos față de sursa literară a scenariului, *Ladri di biciclete* de Luigi Bartolini, al cărui protagonist nu are copii”[24].

Prezența lui Bruno, ne spune Millicent Marcus, este foarte importantă, deoarece reprezintă o altă suprafață din care acțiunea narativă este recuperată, fiecare eveniment având un efect triplu fiindcă afectează conștiința lui Antonio, a lui Bruno și a relației dintre aceștia[25].

De Sica și Zavattini au grijă ca evenimentele și personajele prezentate în film să nu servească un maniheism politic. Aceștia „nu trișează cu realitatea” nu numai prin conferirea aparenței accidentalului succesiunii evenimentelor, dar și tratând fiecare eveniment în parte în funcție de integritatea sa fenomenologică. În mijlocul urmăririi hoțului, lui Bruno îi

vine să facă pipi. Așa că De Sica lasă acest moment în film. Apoi începe să plouă și cei doi, tatăl și fiul se adăpostesc sub o streașină până când ploaia se oprește. Evenimentele de acest fel nu poartă o semnificație anume, ne spune Bazin, ci sunt păstrate în povestire pentru „propria lor greutate, pentru unicitatea lor, acea ambiguitate ce caracterizează orice fapt [...] evenimentele și oamenii nu ne sunt prezentate pentru a susține o teză socială. [...] inteligența noastră este cea care discerne și îi dă formă, nu filmul”[26]. Ideea de a introduce personajul fiului este genială pentru că dă greutate etică filmului. Admirația pe care copilul o simte față de tatăl său și conștientizarea acestei admirații a acestuia din urmă dau dimensiunea tragică a finalului filmului. Umilirea publică a lui Antonio este amplificată tocmai pentru că fiul a fost martorul acestui episod. Din acest motiv, acesta își ia o minimă precauție atunci când decide să fure bicicleta, încearcă să îl trimită în altă parte. Bazin crede că prezența tăcută a copilului, care ghicește intenția tatălui, este de o cruzime aproape obscenă[27]. Episodul care urmează nu este, în opinia lui Bazin, o concesie făcută spectatorului, o încercare de a menaja sentimentele acestuia, ci o continuare logică a povestirii. Un alt prag al relației dintre tată și fiu este atins. Înainte de momentul furtului ratat, tatăl fusese un idol, obiectul admirației sale. Această relație a fost însă compromisă. Lacrimile pe care cei doi le varsă ținându-se de mână „simbolizează disperarea pentru un paradis pierdut. Dar fiul se întoarce la un tată care a căzut în dizgrație”. Îl va iubi, nu ca pe un zeu, ci ca pe un om, acceptând rușinea[28].

În dezvoltarea relației dintre Bruno și Antonio, De Sica și Zavattini au exploatat schimbările de ritm ale pasului celor

doi. Regizorul *Hoților de biciclete* a preferat să îl filmeze pe micul Enzo Staiola mergând, înainte de a interpreta un rol. Personajul reprezintă o

> „rezervă dramatică, [...] care servește ca un contrapunct, ca un fel de acompaniament sau care, dimpotrivă, trece în prim-planul structurii melodice. Această funcție a povestirii poate fi, de asemenea, observată în orchestrarea pașilor copilului și ai adultului. Înainte de a alege acest copil, De Sica nu i-a cerut acestuia să interpreteze un rol, ci să meargă, a vrut să exploateze pasul bărbatului în comparație cu pașii mărunți ai copilului, armonia acestei discordanțe fiind de o importanță capitală pentru înțelegerea filmului ca întreg. Nu am exagera dacă am spune că *Ladri di biciclete* este povestea unei plimbări pe străzile Romei a unui tată și a fiului său”[29].

Lamberto Maggiorani și Enzo Staiola au trebuit să se ridice la nivelul unor exigențe intelectuale și comportamentale cerute de la orice actor profesionist. Aceasta nu înseamnă că filmele neorealiste nu pot fi făcute cu actori profesioniști. Primele filme ale lui Antonioni demonstrează chiar acest lucru. Numai că anumite subiecte, tratate într-un anumit stil, beneficiază mai mult din folosirea actorilor neprofesioniști. Într-un context estetic diferit, același lucru este valabil și în cazul lui Robert Bresson. Problema este că cinemaul este abstract și concret în același timp. Nu poți arăta totul într-o narațiune. Cea mai mare dificultate constă în alege ceea ce nu va fi arătat pe ecran. Lucrurile vor fi arătate dintr-un unghi sau din câteva unghiuri care vor evoca celelalte unghiuri,

acele unghiuri care nu sunt pe ecran. Aceste „goluri” (în afara cadrului) reprezintă nucleele hermeneutice pe care fiecare spectator le umple cu propriul conținut. Efectele lucrurilor ar trebui arătate înainte de cauze, așa cum sunt percepute în viața reală. Nu cunoaștem cauzele evenimentelor la care luăm parte. Suntem martorii efectelor și abia mai târziu cunoaștem, gradual, cauzele. În ceea ce privește jocul actoricesc, aceasta se traduce într-o transparență asemănătoare cu cea din viața cotidiană. Așa cum dispariția unui anumit concept al actorului este rezultatul transcenderii unui anumit tip de interpretare, pentru Bazin dispariția platoului de filmare este rezultatul unui proces dialectic al narațiunii. Dacă evenimentul își este suficient sieși, fără ca regizorul să direcționeze o lumină suplimentară asupra sa prin unghiuri suplimentare, atunci aceasta se datorează faptului că evenimentul a atins o luminozitate perfectă. Ceea ce nu se înțelege este că, pentru a atinge această luminozitate, mijloacele artistice nu dispar ci, dimpotrivă se suprapun perfect asupra conținutului revelat.

În contextul intersecției dintre Bazin și Deleuze, remarcile primului referitoare la mersul personajelor principale din *Hoții de biciclete* sunt simptomatice pentru un anumit mod de a gândi inovațiile neorealiștilor. Planurile-secvență în care De Sica și Zavattini filmează mersul celor doi sunt exemple de continuitate temporală în care imaginea nu se extinde neapărat într-o acțiune – să o numim acțiunea de a parcurge o rută, ci se extinde în timp, privește durata și o anumită „fenomenologie a scenariului”. Trebuie să avem în vedere finalul filmului, atunci când tatăl se ridică și se scutură de praf, după ce fusese prins și umilit public în fața fiului său. În loc să se concentreze asupra fețelor lor printr-o serie de prim-

planuri semnificative, De Sica decide să oprească filmul cu imaginea acestor două siluete care se dizolvă în mulțime. Povestea spusă nu este în nici un fel exemplară, ci obișnuită și din acest motiv singulară, un incident pe care altfel nici nu l-am fi băgat în seamă, un fapt.

În *Umberto D.*, Zavattini și De Sica au mers și mai departe, sacrificând din ce în ce mai puțin continuitatea. Cred că joncțiunea dintre Deleuze și Bazin este bergsoniană. „În *Umberto D.* se întrevede de mai multe ori ceea ce ar fi un cinematograf într-adevăr realist. În privința timpului. Un cinematograf «al duratei»” (*Ce este cinematograful?*, 172). Acest „cinematograf «al duratei»” este ceea ce îl aproprie pe Bazin de Bergson, mai ales în ceea ce privește critica celui din urmă împotriva timpului spațializat. Pentru Bazin continuitatea temporală și spațială erau capitale. Pentru Bergson, timpul spațializat – timpul fragmentat de sistemul nostru senzori-motor (timpul intelectului, timpul sistemului nostru nervos) – este opus față de ceea ce el numește *durată* (timpul real), proces neîntrerupt și indivizibil, loc al mobilității (mișcării) pure. Chiar dacă montajul cinematografic reușește să realizeze secțiuni mobile, decupaje, secțiuni ale mișcării, acestea sunt abstracțiuni ale continuității și mobilității duratei. La această concluzie ajunge și Deleuze atunci când, în cărțile sale despre cinema, analizează paradoxurile bergsoniene ale mișcării. Obsesia acestuia pentru crearea de imagini-timp directe în cinemaul postbelic este fără îndoială cea mai bergsoniană viziune din teoria filmului. În filmele regimului organic al imaginii-mișcare (i.e. Griffith), temporalitatea putea fi reprezentată numai prin subordonarea față de sistemul senzori-motor al intelectului.

Mișcarea era definită de cauzalitatea liniară și personajele acționau și reacționau în funcție de categoriile dramatice clasice. Timpul era dictat de acțiune, iar filmele imaginii-mișcare sunt structurate de structuri narative subordonate unui timp dramatic. Ceea ce *Umberto D.* ia în considerare este structura temporală a evenimentului. „de a face spectacular și dramatic însuși timpul vieții, durata firească a evenimentelor în legătură cu o ființă căreia nu i se întâmplă nimic deosebit” (*Ce este cinematograful?*, 173). Bazin se referă la culcarea lui Umberto care se întoarce în camera lui modestă și crede că are temperatură, dar mai ales la deșteptarea micii servitoare pomenită și de Deleuze.

> „Aceste două secvențe constituie, fără îndoială, «performanța» limită a unui anumit cinematograf pe planul a ceea ce s-ar putea numi «subiectul invizibil» [...] ce-mi rămâne să spun despre ceea ce face, de pildă, Umberto D., în camera lui, sau Maria, mica servitoare, în bucătărie? O pulbere palpabilă de gesturi lipsite de semnificație. [...] Subiectul este aici sacrificat dinainte [...] Cum timpul veritabil al narațiunii nu este cel al dramei, ci durata concretă a personajului, această obiectivitate nu poate să se traducă în mizanscenă (scenariu și acțiune) decât prin intermediul unei subiectivități absolute” (*Ce este cinematograful?*, 173) .

Ceea ce Bazin vrea să spună aici este că această subiectivitate absolută, această durată concretă a personajului nu poate fi extinsă în acțiune decât prin întreruperea acestor legături senzori-motorii. Este ceea ce arată Deleuze prin

postularea unei imagini-timp directe și a situațiilor optice-sonore pure (în afara progresiei narative), care funcționează în „spații oarecare” (deconectate de la acțiune). Imaginea-timp directă („imaginea-fapt” în termenii lui Bazin) nu permite accesarea *duratei* bergsoniene, ci posibilitatea de a ne poziționa într-un spațiu al duratei personajului Umberto (subiectivitatea absolută a lui Bazin) – posibilitatea de a accesa *alte* durate: a faptelor, a ființelor, de a vedea o lume așa cum arată aceasta atunci când noi nu suntem prezenți. Pentru Deleuze cinematograful nu este re-prezentare, ci asamblaj de imagini care interacționează cu lumea mișcării continue, o lume care este *deja* organizată în imagini. Percepem deja în imagini, funcționăm deja cinematografic.

Considerații postbaziniene

Prin analizele dedicate neorealiștilor, Bazin realizează o „etică” a cinematografului. Una dintre trăsăturile principale ale acestei etici este atitudinea față de cotidian. Până la neorealiști, realitatea părea nedemnă de interesul nostru, plictisitoare în absența unei povești, ne-spectaculoasă. Ei ne-au învățat că realitatea este deosebit de bogată (chiar și cea aparent plictisitoare, realitatea cotidiană) dacă știm cum să o privim. Însă relația noastră cu cotidianul este caracterizată de o percepție pasivă care oferă o înțelegere schematică, insuficientă a realității. „Plictiseala” față de cotidian a simțului comun este o concepție eronată. Pentru fenomenologie

(neorealismul este o fenomenologie), cotidianul este un punct de maximă importanță, deoarece este locul subordonat unei percepții mecanice a gesturilor-rutină, repetate aproape inconștient. În cinemaul narativ realizat înainte de neorealiști, cotidianul era înlocuit de un spectacol cinematografic artificial. Prin acțiunea asupra unui obiect, era ignorată tocmai realitatea acelui obiect, tocmai acele *vederi luate asupra* acelui obiect. Inovația unor regizori precum De Sica, Rossellini sau Visconti din *La terra trema* este de a fi depășit clișeele asupra lumii cotidiene și de a se concentra asupra acelor regiuni de realitate eludate de alți cineaști. Această „etică" este evidentă în scena deșteptării servitoarei din *Umberto D*. Ea surprinde foarte bine caracterul efemer al realității. Secvența se dizolvă în narațiunea filmului fără alte legături cauzale. Pentru Dudley Andrew, prezența sa are un caracter extra-diegetic[30], personajul este reprezentat dincolo de funcția sa narativă. Înainte de a fi prezentă în vederea unei demonstrații, servitoarea din *Umberto D. este* prin ambiguitatea și misterul lumii fenomenale pe care o întrupează. Cu alte cuvinte ceea ce numim *etica* lui Bazin nu trebuie confundată cu moralitatea. Ontologia sa – teoria sa despre realitate – a fost criticată fie de pe pozițiile psihanalizei (Christian Metz), fie printr-un anumit tip de critică marxistă sau prin anumite viziuni semiotice[31] asupra filmului; adesea idealiste, aceste poziții contrare resping ideea unei Ființe pre-ideologice, precum și imanența pură a realității. Mark Le Fanu sintetizează foarte bine contribuția lui Bazin pornind de la ceea ce el numește *metafizica cadrului-secvență*[32]. Bazin este interesat de sporirea duratei unei secvențe. Introducerea planului-secvență este considerată o trăsătură a sintaxei

cinematografice moderne, fie că vorbim de filmele neorealiste sau de experimentele lui Toland și Welles. Traseul reconstituit de Bazin se desfășoară astfel: Planul-secvență este o întoarcere la începuturile cinematografiei și deci, la un tip de autenticitate primitivă. La început, montajul nu exista. Dacă nu punem la socoteală acele călătorii-fantomă realizate prin poziționarea aparatului de filmat în fața locomotivei de tren, camera era imobilă, fixată pe trepied. Complexitatea vizuală era oferită de profunzimea câmpului care permitea ca mai multe acțiuni să aibă loc simultan în diferite secțiuni (planuri) ale aceluiași cadru. Varietatea aceasta a fost abolită odată cu invenția montajului, care împărțea detaliile în planuri separate mai scurte, simplificând logica acțiunii pentru a o clarifica și pentru a o aduce mai aproape de spectator. Atenția spectatorului era dirijată spre un sens (o idee) dat de montaj. Montajul a fost un punct de tensiune pentru Bazin. Acesta nu putea vedea eficiența și virtutea sa decât într-o retorică stinsă. Și totuși, montajul a adus cu sine viteza, ritmul, suspansul și o sofisticare a imaginii (prin stilul camerei și ecleraj) fără precedent. Un film de Hitchcock ar fi de neimaginat fără suspansul și gradația oferite de montaj. Bazin aprecia aceste reușite și nu le desconsidera. Ceea ce el credea că fusese pierdut era sensul contemplativ; contemplația se referă bineînțeles la realitate, nu la eludarea unor regiuni de realitate, la o deschidere nemediată către lume, aproape spirituală. În acest sens, cinemaul este *energie spirituală* (Bergson). Bazin nu exclude utilitatea contribuțiilor lui Griffith și Eisenstein. Criticii săi aveau în vedere aspectul teleologic al teoriei sale, optimismul său potrivit căruia prin planul-secvență în adâncimea câmpului se ajunge la un punct

culminant al limbajului cinematografic. Însă într-o anumită privință, Bazin a avut dreptate. Fluența camerei de filmat din filme precum *Cetățeanul Kane* a devenit limbajul dominant al filmelor americane în anii ’50 și ’60. Cinemaul european a intrat și el într-o epocă a austerității și datorită duratei sporite a cadrului-secvență. Filmele târzii ale lui Dreyer și cele ale lui Antonioni nu puteau fi obținute în absența concentrării și intensității oferite de planurile-secvență. Experiența cinematografică meditativă, capabilă de a zăbovi asupra lumii, întotdeauna în căutarea unei epifanii prin privire (revelație prin imagine) a impus ideea unei experiențe cinematografice serioase.

Mark Le Fanu este de părere că trebuie făcută o distincție între planul-secvență care provine din posibilitățile camerei mobile și alt tip de plan-secvență, static sau cvasi-static. Acestea servesc modele metafizice diferite. Camera mobilă devine semnul stilului în cinema și asociem jocul camerei cu diferite stiluri. Bertolucci, de pildă, susținea că un traveling poate avea conotații sexuale. În cazul camerei statice, avem de-a face cu intensitatea privirii și cu o puritate tipică începuturilor cinematografului. Camera nu mai este în centru, ci este un fel de martor care așteaptă un fenomen aproape miraculos.

Tarkovski a fost unul dintre maeștrii cadrului-secvență, acesta fiind înțeles (și expus) ca o contemplare sensibilă a timpului, o „sculptură în timp”. Dintre regizorii în activitate, Sokurov este continuatorul acestei tendințe. Este necesar să reținem faptul că stilul în cinema este întotdeauna un hibrid. Orson Welles era atât un maestru al cadrului lung, cât și un maestru al montajului. Cele două elemente de stil, montajul și

planul-secvență, sunt polii fundamentali ai creației formei cinematografice. Virtuozitatea implică complementaritatea și fluiditatea celor două.

1. André Bazin, *Ce este cinematograful?*, Traducere și prefață de Ervin Voiculescu, București, Editura Meridiane, 1968, pp. 9-11
2. În traducerea lui Catrinel Pleșu fragmentul citat nu este corect tradus„un spațiu în care s-a acționat inconștient se substituie unui spațiu explorat conștient de către om”. În ediția englezească pasajul este tradus „Evidently a different nature opens itself to the camera than opens to the naked eye – if only because an unconsciously penetrated space is substituted for a space consciously explored by man”. Benjamin vrea să arate că cinemaul este autonom din punct de vedere ontologic, deoarece înlocuiește explorarea inconștientă a percepției umane cu o explorare conștientă a spațiului prin intermediul camerei de filmat.
3. Andrei Gorzo, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*, București, Editura Humanitas, 2012
4. Stanley Cavell aduce câteva obiecții expunerii noțiunii baziniene de prezență a cinematografului în cartea sa *The world viewed*. În cele două perspective asupra ontologiei cinemaului, Bazin și Cavell oferă analize mai degrabă complementare decât contradictorii asupra noțiunii de prezență.
5. André Bazin, *Jean Renoir*, London & New York, Delta Books, 1974

6. André Bazin, „Pour en finir avec la profondeur du champ” în *Cahiers du cinéma*, nr. 1, 1951. pp. 17-23
7. David Bordwell, *On the history of film style*, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 1997
8. Gregg Toland, „The Motion Picture Cameraman” în *Theatre Arts 25*, nr. 9, 1941, pp. 652-653
9. Jean-Paul Sartre, „Quand Hollywood veut faire penser” în *L’écran français*, nr. 5, 1945
10. André Bazin, *Orson Welles*, Paris, Éditions du Cerf, 1998
11. Gilles Deleuze, *Imaginea-timp*, ed.cit., pp. 138
12. În *Materie și memorie*, Bergson arată că maniera cronologică de a percepe timpul este iluzorie. Amintirile, spune acesta, nu sunt „alipite ca niște atomi”. „Există întotdeauna niște amintiri dominante, adevărate puncte strălucitoare în jurul cărora celelalte formează o nebulozitate vagă. Punctele strălucitoare se înmulțesc pe măsură ce memoria ni se dilată. Procesul de localizare a unei amintiri în trecut nu constă deloc, așa cum s-a spus, în a scotoci în masa amintirilor noastre ca într-un sac și în a scoate de acolo amintiri din ce în ce mai apropiate, printre care își va găsi locul și amintirea de localizat. Prin ce nemaipomenit noroc am pune mâna tocmai pe un număr crescând de amintiri intercalate? Travaliul de localizare constă în realitate într-un efort de expansiune tot mai mare, prin care memoria, fiindu-și mereu prezentă în întregime, își desfășoară amintirile pe o suprafață tot mai mare și sfârșește prin a distinge, într-o mulțime până atunci confuză, amintirea ce nu-și găsea locul” (*Materie și memorie*, 149-150).

13. Daniel Morgan, „Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics” în *Critical Enquiry*, nr. 32, University of Chicago, 2006, pp. 443-481
14. Maurice Merleau-Ponty, *The Film and the New Psychology* în Maurice Merleau-Ponty , *Sense and Non-Sense*, Evanston:Illinois, Northwestern University Press,1964, pp. 48-59
15. *Ibidem*, pp.57-58(*trad. mea*)
16. Cesare Zavattini, „Some Ideas on the Cinema” în *Sight and Sound*, volumul 23, nr. 2, October-December, 1953, pp. 64-69.
17. Pauline Kael, *Shoeshine* în Stephen Snyder, Howard Curle, *Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives*, University of Toronto Press, 2000, pp. 126-128
18. Roland Barthes, „L’effet de réel” în *Communications*, 11, 1968. pp. 84-89
19. Un asemenea episod este cel în care Bruno din *Hoții de biciclete* este aproape de a fi lovit de o mașină. Tatăl său, absorbit de necazul pierderii bicicletei, aproape că nu observă.
20. „Ce vrem să spunem atunci când afirmăm că existența precede esența? Vrem să spunem că omul mai întâi există, ia cunoștință de el, survine în lume – și abia după aceea se definește. Dacă omul așa cum îl vede un existențialist nu este definibil, e pentru că de la început nu este nimic. El nu va fi ceva decât mai târziu, și anume, va fi ceea ce va face din el. [...] Omul este pur și simplu. Nu în sensul că este ceea ce se concepe el a fi, ci că este ceea ce se vrea și ceea ce se concepe el însuși după ce există deja – așa cum își proiectează el să fie după acel salt către existență. Omul nu

este nimic altceva decât ceea ce face din el. Acesta este cel dintâi principiu al existențialismului" (Jean-Paul Sartre, *Existențialismul este un umanism*, conferință susținută de Sartre la 29 octombrie 1945, Traducere de Veronica Știr, Bistrița, Editura George Coșbuc, 1994).

21. *De Sica's Bicycle Thief. Casting Shadows on the Visionary City* în Millicent Joy Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton University Press, Princeton, 1986, pp. 54-75
22. *Ibidem*, 58 (*trad. mea*)
23. *Ibidem*, 58
24. *Ibidem*, 59 (*trad. mea*)
25. *Ibidem*
26. André Bazin, *What is cinema?*, Vol. II, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1971, 52-53 (*trad. mea*)
27. *Ibidem*, 53 (*trad. mea*)
28. *Ibidem*, 54 (*trad. mea*)
29. *Ibidem*, 55 (*trad. mea*)
30. Dudley Andrew, *André Bazin*, New York, Columbia University Press, 1978, p. 114
31. Nu orice semiotică este incompatibilă cu ontologia lui Bazin. Taxonomia lui Peirce nu exclude ontologia bazinianã.
32. Mark Le Fanu, *Metaphysics of the „long take": some post-bazinian reflections* în *P.O.V.* nr. 4 (http://pov.imv.au.dk/Issue_04/section_1/artc1A.html)

Deleuze și gândirea-cinema

Preliminarii. „Creierul este ecranul”

Întrebarea *Ce este cinematograful?* poartă amprenta lui Bazin. El a fost primul care a formulat teoretic ramificațiile sale complexe, începutul unui răspuns. Este o întrebare ontologică – echivalentul (în studiile de film) întrebării *Ce este realitatea?*. Ontologia cinemaului este o anchetă, o explorare a ființei acestuia, o cercetare care se interoghează asupra modului de existență cinematografic – asupra existenței (ființei) cinematografului.

A doua întrebarea semnificativă este *Cum acționează cinematograful? Ce tip de gândire implică filmul?* O relație puternică se stabilește între cinema și viața noastră afectivă (viața noastră senzorială și sentimentală). Ficțiunea numită *film* are potențialul de a ne afecta senzorial, ne permite să trăim, la modul imaginar, o sinteză afectivă conținută în imaginile și narațiunile sale. Înțelegerea relației dintre imaginea cinematografică și afecte este o sarcină de importanță capitală pentru filmologie. Prim-planul este o sinteză de afecte – o sinteză de potențiale răspunsuri afective

care captează intensitatea unei imagini. Înainte de a dezvolta o sociologie a filmului, va trebuie să studiem efectele personale ale filmului, *afectele* sale – modul în care filmul ne afectează individual. Teoreticienii vechi ai filmului au abordat această temă încă din primele decenii ale cinematografului. Au realizat că modul în care reacționăm la mediul cinematografic este esențial pentru modul în care reacționăm la realitate. Experiența estetică a filmului ca formă de cunoaștere este o formă de gândire la fel de importantă ca și gândirea rațională. Bazin intuise această idee în 1945. Pentru ontologia imaginii fotografice, fabricarea automată a imaginii însemna înzestrarea acesteia cu un „destin temporal autonom" și eliberarea ei de „utilitarismul antropocentric", deschiderea acesteia către lume. Cinematograful face posibilă o (auto)mișcare a imaginii și o „autotemporalizare a ei". Deleuze ne arată că un film ne poate dezvălui „idei" despre spațiu și despre timp pe care alte arte nu ni le pot furniza.

> „Un traveling și o panoramare nu înseamnă câtuși de puțin același spațiu [...] se întâmplă ca un traveling să înceteze a mai trasa un spațiu și să se afunde în timp"[1].

Studierea autorilor de cinema, monografiile asupra anumitor regizori sau asupra anumitor filme, trebuie să fie grefată de fiecare dată pe „diferențieri de concepte" care repun în joc întregul cinematograf, care încearcă să răspundă de fiecare dată la întrebarea *Ce este cinematograful?* (și *Care sunt afectele sale?*).

„Ideile" despre spațiu și timp ale filmului dezvăluie structuri materiale, sinteze ale materiei în care memoria se

inserează. Spațiul capătă o dimensiune temporală și spirituală. Într-adevăr, cinematograful folosește realitatea, se „prezintă” în imaginea sa, însă, aproape imediat, aceasta este dislocată și remodelată, re-figurată și re-percepută. Filmul este o lume înzestrată cu propriile sale reguli, cu propriile condiții de existență. Spectatorul ar fi cu siguranță sărăcit de experiența bogată a filmului dacă ar înțelege arta cinematografică numai în relație cu realitatea pe care o înregistrează. Cinematograful ultimilor 100 de ani ne-a oferit o lume care continuă să fie ce vrea ea, să meargă oriunde vrea, să „gândească” orice. Filmul creează o „minte” absolută. Cinemaul poate fi descris ca mediu al subiectivității, dar și ca „obiectivitate în timp” (Bazin) – obiectivitate căreia i se adaugă durată (Bergson). Imaginea cinematografică este o lume în-cadrată, singura cunoscută de spectator în momentul proiecției, autonomă. Cinematograful este opera unei subiectivități și, în același timp, depășire a subiectivității (trans-subiectivitate), „explodare” a interiorității prin angajarea unui „ochi” non-uman (ochiul automat al camerei de filmat). Filmul este *gândire*: gândirea „ca proces de subiectivare” (Foucault), mod de existență virtual, strategie existențială (existența operei de artă), gândire în care a fost introdusă mișcarea, gândire în/prin imagini.

Chiar și atunci când se îndepărtează de realitate, îndreptându-se spre minte, filmul „scrie” cu lumea, rămâne expresie analogică a lumii. Deși spațiul filmic este spațiul realității, în cadrul proiecției, acesta devine spațiu bidimensional și încadrat. Profunzimea câmpului funcționează atât ca substitut al dimensiunii spațiale pierdute în proiecție, cât și ca revelator al densității timpului. Ecranul,

rama, cadrul suprapuse de cinema asupra realității fotografiate construiesc un spațiu și o durată intenționale, capabile de a sintetiza o „gândire” vizuală și senzorială despre lume. Imaginea cinematografică este o „viață” spirituală mai înaltă, o opțiune de existență – o *gândire filmică*.

Studiul filmului ca „gândire” trebuie să conțină o teorie asupra ființei timpului (ontologie) și o teorie asupra afectelor filmului. Lui Godard îi plăcea adesea să folosească o sintagmă dragă lui Deleuze, care îi dădea acestei expresii un sens bergsonian: „nu o imagine justă, ci pur și simplu o imagine”. Ceea ce înseamnă că imaginile nu există în creier, ci creierul însuși este o „imagine” printre alte imagini, o imagine în funcție de care se structurează celelalte imagini. Nu există o diferență între imagini, lucruri și mișcare, scrie Bergson în *Materie și memorie*. „Dar imaginile mai au și un *lăuntru*” și sunt resimțite lăuntric, păstrează o *interioritate* (este cazul lui Tarkovski), sunt subiecte.

> „Există, într-adevăr, o *distanță* între acțiunea suportată de aceste imagini și reacția pe care ele o execută. Tocmai această distanță le dă puterea de a stoca alte imagini, adică de a percepe. Dar ceea ce stochează ele este doar ceea ce le interesează din alte imagini: a percepe înseamnă a elimina din imagine ceea ce nu ne interesează, întotdeauna în percepția noastră există *mai puțin*. Suntem atât de plini de imagini, încât nu le mai vedem pe cele din afară pentru ele însele. […] Suntem, așadar, prinși într-un lanț de imagini, fiecare la locul său, fiecare fiind el însuși imagine. Dar și într-o urzeală de idei acționând ca niște cuvinte de ordine” (*Tratative*, 41-42).

Imaginile sunt imagini-percepție, adică imagini care sintetizează din materie numai o anumită parte sub acțiunea unui centru de indeterminare[2] (subiectul). Facem parte dintr-un univers al imaginii, fiecare ocupă locul său, fiecare dintre noi este o imagine la rândul său (sinteză a materiei). Se naște astfel o filozofie a filmului care este inclusă într-o filozofie a imaginii. Imaginea devine gândire, este capabilă să surprindă mecanismele gândirii. Sarcina acestei filozofii este să furnizeze concepte proprii cinematografului. Filmul instaurează circuite cerebrale, „sinapse" cinematografice. Creierul este un interval spațio-temporal, este datoria cinematografului să traseze în el noi drumuri. „Creierul este ecranul".

Prim-planul, montajul, mișcarea camerei, sunetul, încadrarea, toate aceste elemente „gândesc" o relație specială cu narațiunea, cu povestea spusă în film. Dacă filozofia produce idei în sensul exact al cuvântului, atunci cinematograful produce o gândire poetică care conturează un alt tip de filozofie, o non-filozofie eliberată de modelul lingvistic.

„La pensée-cinéma". Momentul Deleuze

> „*L'Image-mouvement* (1983) și *L'Image-temps* (1985) sunt cărțile inconturnabile care dau seama [...] de importanța

elementului Cinema în gândirea (deslușirea, explicarea) lumii contemporane”.[3]

În majoritatea cărților sale despre artă, Deleuze desfășoară o ofensivă filozofică împotriva reducționismului sistemic și teoretic, preferând „creația de concepte” deschise eterogenității și proteismului expresiei artistice. Deleuze scrie – direct sau indirect – despre artă (cinema, pictură, literatură) atunci când analizează relația acestora cu filozofia. Artele sunt integrate de Deleuze domeniului „non-filozofiei”[4]. Cinemaul este un tip de cunoaștere și de înțelegere non-filozofică. Gregg Lambert, autorul unui volum intitulat *The non-philosophy of Gilles Deleuze*[5], arată că filozoful francez a scris fie singur, fie împreună cu Félix Guattari, despre ideea de „diferență negândită sub cerințele reprezentării”[6]. Deleuze însuși afirma în concluzia la *Diferență și repetiție* că diferența nu va putea fi gândită în sine sub exigențele impuse de reprezentare. Ea trebuie „îmblânzită”, adică supusă celor patru cerințe ale reprezentării: identitatea în cadrul conceptului, opoziția în cadrul predicației, analogia în cadrul judecății și asemănarea în cadrul percepției. „Diferența în sine” este condamnată, putând fi recuperată numai sub exigențele rațiunii, care oferă posibilitatea ca aceasta să fie gândită ca obiect al reprezentării organice. Fiind responsabilă de „creația de concepte”, filozofia trebuie să arunce un plan de imanență asupra haosului lumii experienței. Conceptele create în cadrul practicii filozofice trebuie să cuprindă diversitatea care alcătuiește condițiile experienței. O practică filozofică trebuie însoțită de o înțelegere non-filozofică. Orice practică filozofică este responsabilă de creația de concepte, iar aceste concepte sunt

conținute într-un singur „plan de imanență”; alcătuiesc o „imagine a gândirii”. La rândul său, planul de imanență este pre-filozofic, el face trimitere la o înțelegere non-conceptuală. Chiar dacă filozofia va căuta o nouă definiție a gândirii, aceasta va trebui să păstreze o „imagine” a gândirii ca expresie a înțelegerii non-filozofice; filozofia trebuie să conțină și o idee non-filozofică despre gândire. Numai o înțelegere de acest fel va putea constitui baza, rădăcina gândirii filozofice, iar filozofia se va putea diferenția de această limită numai atunci când o va parcurge. Marii filozofi creează o nouă imagine a gândirii, o nouă înțelegere despre ceea ce înseamnă să gândești. Cinemaul deschide gândirea către această devenire, către linii de fugă, aruncă un plan de imanență asupra haosului materiei, fiecare regizor trasează noi imagini ale gândirii.

> „Căutarea unor noi mijloace de expresie filozofice a fost inaugurată de Nietzsche, și ea trebuie continuată astăzi în raport cu reînnoirea altor arte, precum teatrul și cinematograful”[7] .

În istoria filozofiei nu există mulți autori care să fi identificat potențialul de gândire al cinematografului. Propunerea cea mai consistentă oferită de un filozof al secolului 20 rămâne încă analiza făcută de Deleuze în *Cinéma 1 – L’image mouvement* și *Cinéma 2 – L’image temps* (Les Éditions de Minuit, 1983, 1985). După cum arată și titlurile, cele două volume abordează problema „compunerii” imaginii de cinema prin diferențierea din ce în ce mai subtilă a diferitelor planurile ale mișcării, precum și desfășurarea

imaginii cinematografice în timp (ca desfășurare temporală). Bogdan Ghiu[8], traducătorul principal al lui Deleuze în limba română, contextualizează contribuția acestuia în mediul teoriei filmului:

> „Cărțile despre cinema ale lui Deleuze nu ar fi fost [...] posibile fără mediul cu totul aparte de critică, teorie și cultură cinematografică, altfel spus de creație cinematografică colectivă pe toate planurile, pe care l-a creat și întreținut, în paralel cu fenomenul Noului Val francez, istorica publicație *Cahiers du cinéma* și un teoretician de talia lui André Bazin (cu tot «fenomenologismul» său), urmat, între alții, de un critic precum Serge Daney. «În cea mai mare parte, Deleuze cinefil e fidel liniei lui Bazin, panteonul său onorează aceeași triadă, Rossellini-Renoir-Welles, și, la fel ca părintele *Caietelor*, el vede în neorealismul italian apariția cinematografului modern. [...] Deleuze a preluat această moștenire intelectuală a *Caietelor* [...] A reluat, în cea mai mare parte, o istorie a filmului pe care Langlois, Noul Val, Bazin, *Caietele*, Truffaut și Godard o concepuseră înaintea sa»”[9].

Cărțile despre cinema scrise de Deleuze în anii ’80, ca urmare a cursurilor de la Vincennes, oferă o abordare a cinemaului diferită de perspectivele statice asupra operei de artă, măresc miza asupra perspectivei studiilor despre cinema. Filmul nu mai este (doar) „reprezentare”, o simplă proiecție, ci are potențialul de a crea propriile imagini-mișcare și moduri temporale (imagini-timp). Aceste mișcări

(„figuri” ale filmului) sunt determinate de elemente formale – precum ritmul (realizat în cadrul montajului și prin mișcarea camerei) și durata – intrinseci mediului de expresie cinematografic.

> „Pentru că filmul însuși este istoria omului actual, reprezintă o șansă, extrem de ambiguă și amarnic disputată, de realizare extra-lingvistică, post-logocentrică a istoriei, de filozofie populară, în imagini [...] *Cinema 1. Imaginea-mișcare* analizează (de fapt, expune) tocmai criza transversală a modernității utopice, adică a istoriei-dialectică și, deci, a imaginii-acțiune și a istoriei-narațiune, a «filmului» revoluționar al modernității: schema SAS’ (Situație inițială – Acțiune umană – Situație transformată), conform schematizării lui Deleuze”[10].

Citându-l pe Pierre Montebello, Bogdan Ghiu recunoaște în *Cinema 1, 2*

> „cea mai profundă utilizare a bergsonismului”. Deleuze îl „modernizează” și îl aduce la zi pe Bergson. Cinematograful pe care Deleuze îl numește clasic, cinematograful imaginii-mișcare, realizat până la începutul celui de-Al Doilea Război Mondial, ținea de un tip de gândire tipic secolului precedent: „trecerea de la *Cinema 1. Imaginea-mișcare*, care descrie (adică se folosește de) «cinematograful clasic», la *Cinema 2. Imaginea-timp*, adică la «cinematograful modern», este trecerea de la un regim «organic» al imaginii la un «regim cristalin» al imaginii [...] Dualitatea, ambivalența, ambiguitatea, duplicitatea

> cinematografului, care este aceea a imaginii-flux și ține de capacitatea acesteia de a influența, prin contopire, fluxurile de gândire și afective, s-a generalizat azi”[11].

Temporalitatea („imaginea-timp”) artei cinematografice postbelice corespunde unui anumit mod modern de a filma, de a monta și de a gândi filmul. Cele două volume marchează o cezură în istoria cinematografiei care poate fi situată aproximativ în anii 1940-1945. Imaginea-mișcare sintetizată în cadrul cinemaului clasic hollywoodian subordonează timpul acțiunii (acțiunea narațiunii, a cauzei și a efectului, a raționalității). Temporalitatea este dominată de „sistemul senzori-motor” (imaginea este condusă către centrele de acțiune ale sistemului nervos) în cinematograful clasic. Toate mișcările sunt determinate de o cauzalitate liniară, în timp ce personajele sunt împinse către acțiuni ce răspund situațiilor prezentului. Chiar și atunci când continuitatea temporală este întreruptă (i.e. tehnica *flashback*-ului) aceste momente sunt integrate în linia de evoluție trecut-prezent-viitor. Imaginea-mișcare este structurată nu numai de narațiune, dar și de raționalitate: în-cadrări închise, progresii logice sau juxtapuneri continue.

> „Trebuie să vedem, în sens bergsonian-deleuzian (sau mai curând invers), totul, Totul, Întregul, Timpul, adică intolerabilul cu șansele lui extra-umane, să spargem vizibilitatea imaginii prin lizibilitatea ei, nu doar să percepem selectiv, îngust, utilitar, adică doar pentru o supraviețuire închisă în consum”[12].

Imaginea-timp întrerupe acțiunile sistemului senzori-motor. Atenția se mută de la progresia logică a imaginilor la experiența imaginii în sine. Ceea ce întâlnim aici sunt „situații optice și sonore pure” (opsemne și sonsemne) neîngrădite de progresia narativă. Se naște un alt tip de imagine cinematografică odată cu Welles și neorealiștii. Cinematograful postbelic nu mai crede „în posibilitățile de a acționa asupra unor situații sau de a reacționa la niște situații, și totuși nu există deloc pasivitate, se surprinde sau se dezvăluie ceva intolerabil, insuportabil” (*Tratative*, 48-49), chiar și pentru viața cotidiană. În aceste situații optice și sonore pure, nu numai acțiunea și narațiunea se „destramă”:

> „înseși percepțiile și afecțiunile își schimbă natura, dat fiind că trec în cu totul alt sistem decât sistemul senzori-motor al cinematografului clasic. Mai mult chiar, nu mai este vorba de același tip de spațiu: spațiul, dat fiind că și-a pierdut conexiunile senzori-motoare, devine un spațiu gol, deconectat. Cinematograful modern construiește niște spații extraordinare; semnele senzori-motoare au cedat locul unor «opsemne» și «sonsemne». Firește, există în continuare mișcare. Dar întreaga imagine-mișcare este pusă acum sub semnul întrebării. Și, odată în plus, în mod evident, noua imagine optică și sonoră trimite la niște condiții exterioare care se realizează după război” (*Tratative*: 48-49).

Această trecere de la acțiune la percepție se aplică și personajelor din film, care nu mai sunt simpli agenți ai acțiunii, devenind „ochi”. Anumite momente din filmele unor

regizori precum Ozu, Pasolini sau Godard conțin rupturi, ezitări, montaje iraționale, durate prelungite. Mișcarea devine „irațională” sub influența timpului. Construită din mișcări iraționale, precum și din opsemne și sonsemne, imaginea-timp nu este o cronologie, ci o serie de „prezenturi”. Se realizează astfel o imagine-timp directă.

Într-un anumit sens, cărțile lui Deleuze sunt o continuare, în sensul ontologiei esențialiste, a operei lui Bazin:

> „Proiectul lui Deleuze este prin urmare acela de a desprinde o «esență» a cinematografului, de a descrie ce are el caracteristic, de a analiza cum și în ce moduri singulare gândește cinematograful direct în imagini. [...] Cinematograful gândește, dar altfel. [...] Este egalul, echivalentul filozofiei, dar în regim extra-lingvistic: filozofie-imagine. [...] Va fi, deci, vorba de a gândi altfel cinematograful, încercând să gândească mai curând cu cinematograful decât despre cinematograf, scriind cu cinematograful o carte de filozofie. [...] Deleuze scrie [...]nu atât o filozofie a cinematografului, cât o filozofie-cinema, apropriindu-și practic, «fabulatoriu», ideea eliberatoare de cinema”[13].

Bergsonismul lui Deleuze și ontologia imaginii

Care sunt condițiile de existență ale imaginii?, Care este temeiul unei imagini?, Care este modul unic de ființare a imaginii? Există o ființă a modalităților de existență imagistice? Se poate gândi prin intermediul imaginilor? Este imaginea un tip special de «gândire»? Există posibilitatea de a elabora o filozofie a imaginii separată de practicile reprezentaționale ale esteticii, o filozofie care să înceapă prin elaborarea unei ontologii a imaginii într-un regim de gândire non-reprezentațional? Spre deosebire de estetică și de anumite abordări fenomenologice[14], bazate pe analiza intenționalității și pe dinamica mutuală a subiectului și a obiectului, o ontologie a imaginii va avea ca punct de plecare imaginea înțeleasă ca *sinteză de afecte*[15] (în accepția dată de către Deleuze și Guattari). Regimul intensiv/afectiv se adresează unei înțelegeri vitaliste a imaginii. Imaginea artistică sintetizează afecte, nu simple reprezentări. În alcătuirea sa intră forțe care afectează corpul în mod direct, din această confruntare rezultând efecte destul de puțin analizate în afara unei teorii a receptării imaginii. Gândirea despre imagine este dominată de ideea de reprezentare și ideea de reflectare. O concepție a imaginii ca sinteză de forțe și de afecte, o concepție a imaginii întrupate, nu a beneficiat de o atenție sporită decât relativ recent. Senzațiile, afectele și intensitățile sunt legate de forțele materiale. Afectele și intensitățile sunt sinteze ale participării corpului la devenirile non-umane ce stau la baza percepției pure (Bergson), ele fiind tipice unui plan de consistență al materiei pure, nediferențiate. Imaginea artistică se contopește cu senzația, este un agregat de senzații. Abordate din perspectiva gândirii reprezentaționale, senzația, afectul, intensitățile ocupă un rol secundar în analiza imaginii.

Gândită însă din perspectiva regimului intensiv și afectiv, imaginea este capabilă să exprime mai mult decât o re-prezentare, constituie o punte de legătură între materie (lume) și senzație (om) – împrumută din forța de creație a „haosului" material. Din *Materie și memorie* știm că haosul absolut – haosul percepției pure și al materiei nediferențiate – este deja un „haos" organizat, o „sumă" de forțe vitale indiscernabile (pre-individuale), cel puțin pentru intelect. La nivelul elementar, molecular al vieții, trecutul și prezentul sunt indiscernabile. Memoria se inserează în materie, înzestrând-o pe aceasta din urmă cu o dimensiune creatoare. Este ceea ce Bergson numește „elan vital". Dar în imaginea artistică senzația devine autonomă, este eliberată de regimul organic, este într-un anumit sens non-armonizabilă, extra-lingvistică și post-logocentrică. Universul materiei este descris de Bergson ca „ansamblu de imagini". Imaginea desemnează aici o formă de prezență. Imaginile artistice și „ansamblul de imagini" material împărtășesc o esență comună – materialitatea, faptul că provin din același plan de consistență al materiei nediferențiate.

În *Imagine și idee*[16], Herbert Read dezvoltă o teorie a „imaginii vitale": „activitatea artistică ar putea fi deci definită ca cristalizarea (înfăptuită în imperiul amorf al simțământului) unor forme semnificative sau simbolice". Cu alte cuvinte, imaginea artistică este înțeleasă ca o cristalizare a senzațiilor, iar gândirea artistică este preexistentă gândirii filozofice și gândirii religioase. Unul dintre gânditorii pe care Herbert Read îi consideră relevanți pentru o teorie a imaginii vitale este chiar Henri Bergson. Arta este definită de Herbert Read „ca un element al dezvoltării senzoriale al lui *homo*

faber”[17]. În încercarea de a defini desenele primitive descoperite în peștera Lescaux, H. Read folosește noțiunea de „funcție haptică”:

> „Termenul «stilizat» nu califică în mod fericit acest tip de artă preistorică; de altfel, nu este un termen fericit ca atare, căci în artă există mai multe stiluri, iar cuvântul «stilizare» este folosit pentru a desemna doar unul dintre ele, un fel anumit de manierism. Artistul propunându-și mai presus de orice să indice mișcarea, stilul franco-cantabric s-ar putea numi «cinetic». După mine, calificativul «haptic» i s-ar potrivi și mai bine. Termenul a fost creat de istoricul de artă austriac Alois Riegl pentru a descrie tipuri de artă ale căror forme purced mai curând din senzații interioare decât din observații exterioare. Atunci când aleargă, membrele sunt zugrăvite alungite, pentru că, în actul de alergare, ele sunt simțite ca fiind lungi. De fapt, cele două stiluri preistorice principale sunt determinate, pe de o parte, de imaginea percepută exterior, pe de altă parte, de senzația resimțită lăuntric.«Imagist» și «senzorial» ar fi calificative extrem de potrivite. [...] Pare deci a fi existat o disociere între imaginile perceptuale datorate vederii, și cele haptice, născute dintr-o senzație fizică (somatică)”[18].

Invocând concepția despre arhetipuri a lui Jung, Read arată că arta animalieră era artă tocmai pentru că era „vitală”. Cu alte cuvinte, se stabilise o corespondență între eficiența imaginii și acuitatea sa de reconstrucție a firii esențiale a animalului. În *intensitatea* sa (în regimul ei intensiv) imaginea

corespundea dorinței. Imaginile recunoscute ca cele mai vitale au fost adoptate ca simbol colectiv. Vitalitatea desemna „concentrarea întregii atenții asupra unui aspect unic al lumii fenomenale”[19]. Arta, susține Read, continuă să fie activitatea datorită căreia aparatul nostru senzorial este menținut într-o stare de încordare. Opera de artă trebuie să aibă o vitalitate proprie. Spațiul vital creat în operele de artă este o reacție la reprezentarea mimetică, la copia lipsită de viață.

În *Filozofia imaginilor*[20], Jean-Jacques Wunenburger atribuie un statut special imaginii, aceasta fiind o categorie ce se situează „la jumătatea drumului între concret și abstract, între real și ideal, între sensibil și inteligibil. Ea ne permite să reproducem și să interiorizăm lumea, să o conservăm mental sau grație unui suport material”[21]. Autorul insistă și asupra sensului depreciativ al imaginii dat de unele filozofii. Scriind despre experiența pictorului în *L’œil et l’esprit*, Maurice Merleau-Ponty critică ideea de imagine în accepția sa reprezentațională:

> „Cuvântul «imagine» este rău famat fiindcă lumea a crezut în mod pripit că un desen este un calc, o copie, un lucru secund, iar imaginea mentală un desen de acest tip în magazia noastră de vechituri”[22].

Aș aminti de asemenea afirmația filozofului din *L’œil et l’esprit*, omisă de Wunenburger. Pictorii, ne arată acesta, au visat la experiența oglinzii deoarece, în afara trucului vizual pe care aceasta îl înlesnea, ea marca metamorfoza vizibilului și a actului de a vedea, care definește atât carnea noastră, cât și vocația pictorului. Esența și existența, imaginarul și realul,

vizibilul și invizibilul – pictura estompează aceste categorii, punându-ne în față un univers al esențelor cărnii, al sensurilor mute (imaginea umple golul limbajului). Vorbind despre experiența pictorului, Merleau-Ponty arată că profunzimea, culoarea, forma, linia, mișcarea, conturul sunt toate ramuri ale Ființei, deoarece acestea se țes laolaltă cu tot ceea ce există[23]. În spirit bergsonian, Wunenburger recunoaște importanța imaginii corpului ca „sediu" al fenomenelor senzori-motorii:

> „Dacă imaginea apare în întreg registrul simțurilor externe, ar trebui să nu neglijăm faptul că, prin activitățile sale motorii, corpul este pentru subiect incarnarea unui instrument de receptivitate senzorială, dar și de activitate motrice. Corpul dezvoltă astfel de imagini, fie interne și funcționale, ca în schema corporală, fie externe, prin intermediul expresiilor sale mimice și gestuale involuntare sau controlate. Din acest punct de vedere, imaginea corporală pare a fi un intermediar psiho-fiziologic care asigură realizarea postúrilor, a gesturilor și a conduitelor"[24].

Atunci când vom vorbi despre regimul organic al cinematografului clasic, vor apărea referințe numeroase la sistemul senzori-motoriu al imaginii-mișcare – regimul „legăturilor senzori-motorii". Wunenburger se oprește asupra unui tip de imagine care va fi abordat în studiul de față în cadrul secțiunii consacrate imaginii-timp și capacității cinemaului de a realiza imagini ale memoriei: „imaginea mnezică" (imaginea-amintire). Perceptul devine amintire

atunci când imaginea nu mai este contemporană cu prezența obiectului reprezentat (mișcare de la imaginea percepției la amintire). Dificultatea acestui sens dat imaginii constă în dificultatea de situare a momentului în care imaginile-amintire sunt rechemate, readuse la viață din perspectiva prezentului:

> „Pericolul oricărei interpretări a amintirii ca reificare a unei imagini trecute, care o tratează deci ca pe un document ce are un trecut, este acela de a oblitera rolul conștiinței actuale. Aceasta nu este comparabilă cu o persoană care hoinărește printr-un muzeu pentru a revedea succesiv vestigii din trecut; a-ți aminti înseamnă, în momentul prezent, să elaborezi imagini actuale care au doar referentul situat într-un timp trecut (Husserl). În activitatea mnezică conștientă imaginea este la fel de conștientă ca în percepție, în așa fel încât cele două tipuri de imagini se pot întâlni, suprapune și confunda. În această experiență, atât de bine descrisă de Proust, este vorba nu de supraimprimarea unei imagini vechi și a unei imagini contemporane, ci de o atitudine reprezentativă care face să coincidă un conținut de experiență din trecut cu un conținut de experiență din prezent, ca și cum succesiunea momentelor timpului n-ar avea priză asupra unei experiențe esențiale care se prezintă astfel ca atemporală, eternizată. [...] Ciudat joc de imagini care arată măsura în care imaginea mnezică nu supraviețuiește prin ea însăși, dar poate retrăi extrăgându-și viața din forța prezentului”[25].

Wunenburger arată cum experiența amintirii conferă imaginii mentale o consistență suplimentară, o nouă densitate, adăugată imaginii-amintire din perspectiva prezentului, o reinterpretare nouă și „mincinoasă” a trecutului, dar creatoare în același timp – este vorba despre acea funcție de fabulație a literaturii și a memoriei despre care va vorbi și Deleuze.

În secțiunea „Ontologia imaginii” din *Filozofia imaginilor,* Jean-Jacques Wunenburger amintește observația lui Gilbert Simondon (adesea preferat de Deleuze): „imaginea are o rezistență internă, o dezvoltare proprie, care o înrudește cu o ființă organică”[26]. Ontologia imaginii rămâne o obsesie chiar și într-o epocă postmetafizică, cu atât mai importantă cu cât Wunenburger stabilește o genealogie bergsoniană:

> „Ar trebui, în sfârșit, să acordăm un loc aparte conceptului lui Bergson, dezvoltat în *Materie și memorie*, care constituie una dintre tentativele cele mai originale de a subiectiva imaginea, de a-i reda o dimensiune realistă, de a face din textura ei materie și spirit în egală măsură. Într-adevăr, percepția nu trebuie înțeleasă ca formare a unei imagini mentale referitoare la o realitate eterogenă. Activitatea perceptivă se situează la răscrucea a două lumi de imagini, cea interioară a memoriei și cea exterioară a realității materiale. Înainte de a fi imagine localizată și temporalizată a unei ființări, imaginea este totodată coextensivă psihismului prin conservarea intregrală a amintirilor și este consubstanțială ființei înseși a corpurilor naturale. Fiindcă materia este ea însăși imagine în măsura în care nu există decât pentru a fi percepută [...]

> Bergson face din percepție evenimentul de conștiință prin care două universuri de imagini sunt articulate, reflectate unul în celălalt, în jurul unui centru punctiform și mobil. Spiritul și materia constituie astfel câmpuri de imagine virtuală, care se întâlnesc în actualitatea faptului de a vedea. În consecință, imaginea definește totodată esența materiei și a memoriei și apare ca ființa însăși a lumii”[27].

În plus, Wunenburger arată că aceeași abordare ontologică a imaginii poate fi așadar critică față de subiect. Însă această abordare a imaginii nu se găsește neapărat la antipodul ideii de reprezentare. Critica reprezentării prin imagini se impune tocmai atunci când încercăm „să surprindem ființa în chip nemijlocit, să o revelăm în însăși pasivitatea primă a afectului”. Imaginea nu mai este o mediere a reprezentării, apropiindu-se de pura simțire, câștigând prezență ontologică. Imaginea, spune Wunenburger, devine astfel „pură fenomenalitate”, deschizând „trecerea către afectul pur”[28].

În sfârșit, Wunenburger amintește relevanța contribuției lui Deleuze la ontologia imaginii. Autorul *Diferenței și repetiției* își propune să răstoarne platonismul, „abolind” tocmai trimiterea imaginii la original, care nu are sens decât în regimul organic al reprezentării. În afara trimiterii la original, simulacrul, adică imaginea, are o valoare proprie. Ființa este de ordinul simulacrului, ne arată Deleuze. „În mod paradoxal, ruptura cu Ființa favorizează aici o artă de producere de imagini pentru a compensa pierderea prezenței ontologice”[29]. Să analizăm mai întâi legătura stabilită între Deleuze și Bergson.

De la reprezentare la ontologie: Bergson și Deleuze

Materie și memorie este una dintre cărțile care integrează imaginea într-un cadru ontologic. Jean-Jacques Wunenburger avea dreptate s-o citeze într-un capitol despre ontologia imaginii. În afară de cunoscutele concepte precum memoria, durata, elanul vital, opera lui Bergson a cunoscut în ultimii douăzeci de ani, odată cu succesul extraordinar al operei lui Deleuze, o nouă interpretare în contextul „ontologiilor virtualului". Deși cercetări precum cea a lui Brian Massumi[30] datorează foarte mult gândirii lui Deleuze, nu este mai puțin adevărat că orice încercare de a gândi imaginea din punctul de vedere al relației sale cu senzația, mișcarea și afectul este profund înrădăcinată în gândirea lui Bergson.

Primul pas făcut de acesta pe terenul teoriei imaginii a impus utilizarea conceptului de „imagine" în analiza dualismului minte-corp, una dintre capcanele filozofiei întinse de *Meditațiiile* lui Descartes. Bergson însuși atestă importanța problemei dualismului și primejdiile reducționismului atunci când, în introducerea la *Materie și memorie*, afirmă că „realitatea" materiei și „realitatea spiritului" sunt la fel de importante din perspectiva relevanței lor în problema memoriei. Dificultățile teoretice legate de dualism vor fi depășite de Bergson prin teoretizarea imaginii din perspectiva sa ontologică.

Intuițiile lui Bergson din *Materie și memorie* i-au oferit lui Deleuze posibilitatea unei noi înțelegeri a imaginii (inclusiv a imaginii cinematografice). Așa cum am menționat deja,

imaginea va constitui pentru Bergson o interfață necesară depășirii problemei cauzalității minte-corp. Filozoful francez avea să realizeze acest lucru prin deplasarea conceptului de imagine din sfera unui discurs estetic (reprezentațional) în raza de influență a unui discurs ontologic care începe prin definirea materiei ca „ansamblu de imagini”:

> „E fals să reducem materia la reprezentarea noastră asupra ei și la fel de fals e să facem din ea un lucru ce ar produce în noi reprezentări, dar care ar fi de o altă natură decât ele. Materia, pentru noi, este un ansamblu de imagini și prin imagine înțelegem o anumită existență care e mai mult decât ceea ce filozoful idealist numește o reprezentare, dar mai puțin decât ceea ce filozoful realist numește un lucru, o existență situată la mijloc de drum între lucru și reprezentare.”[31]

Materia „părăsește” starea sa informă și nediferențiată prin intermediul imaginii (materia este percepută ca sinteză de imagini complexe). Iată cum este definită imaginea:

> „Obiectul există în sine și, pe de altă parte, obiectul este în sine așa pitoresc cum îl percepem: este o imagine, dar o imagine care există în sine. Exact acesta este sensul pe care i-l dăm noi cuvântului imagine”[32].

Vastul domeniu spiritual al interiorității și al conștiinței umane este alcătuit din imagini selectate din „oceanul” dens al Materiei și Memoriei. Gândirea lui Bergson se bazează pe câteva distincții fundamentale. Mintea, corpul, materia,

realitatea sunt împărțite în dihotomii mult mai fine și mai suple din punct de vedere teoretic: imagini-materie, imagini-mișcare, imagini-percepție, imagini-memorie; memorie involuntară și memorie pură; percepție conștientă, percepție inconștientă, toate acestea având scopul de a gândi materia și mintea nu ca opuse și ca exterioare una față de cealaltă, ci ca două realități care alunecă constant una către cealaltă, aproximându-se reciproc. Bergson folosește termeni precum „complexitate", „disociere", „dilatare", pentru a reduce diferența dintre minte și materie la una de ritm și viteză, deoarece numai memoria (timpul) le separă pe cele două:

> „Ne-am putea imagina că impresia primită, în loc să se dezvolte în alte mișcări, s-ar spiritualiza în cunoaștere însă e de-ajuns să comparăm structura creierului cu cea a măduvei pentru a ne convinge că între funcțiile creierului și activitatea reflexă a sistemului medular nu e decât o diferență de complexitate, iar nu una de substanță" (*Materie și memorie*, 23).

Această separație este însă iluzorie în opera lui Bergson. Deleuze propune o relectură a lui Bergson arătând complementaritatea celor două realități. Ideea de complementaritate între spirit și materie este urmărită pe două traiectorii: linia subiectivității și linia obiectivității, ambele fiind trasate în analiza lui Bergson. Pentru filozoful francez, percepția pură este în mod esențial impersonală. El a deconstruit prejudecata potrivit căreia proiectăm în afara noastră stări pur interne. *Materie și memorie* demonstrează (în primul capitol) că intuiția este o metodă de diviziune.

Reprezentarea va trebui împărțită în elementele care o condiționează, în prezențe pure sau tendințe de tip diferit. Cum procedează Bergson? Mai întâi se întreabă între care lucruri poate exista o diferență de tip. Răspunde la această întrebare prin presupoziția că, atât timp cât creierul este o „imagine” între alte imagini, nu poate exista o diferență de tip între facultatea creierului, care este de natură perceptivă, și funcțiile reflexive ale nucleului minții. În consecință, creierul nu „fabrică” reprezentări, ci doar complică relația dintre o mișcare recepționată (excitația) și o mișcare executată (acțiunea efectorului). Între cele două, creierul impune un interval, fie divide mișcările recepționate la infinit, fie le prelungește într-o pluralitate de reacții. Chiar dacă ceea ce noi numim amintiri se structurează în funcție de acest interval și se țes împreună, nimic nu se schimbă. Deocamdată, amintirile aparțin unei alte linii, linia subiectivității și a memoriei. Pe linia „obiectivității” (percepției) nu pot fi plasate decât materia și mișcarea, mișcare ce poate fi simplă sau complexă. Întrebarea lui Deleuze este: Se poate deja vorbi despre percepție? Grație unui interval cerebral, o ființă umană poate reține dintr-un obiect material și din acțiunile care decurg din acesta numai acele elemente care îl interesează. În consecință, percepția nu este un obiect plus un adaos, ci obiectul minus ceva, minus tot ceea ce nu ne interesează. Se poate spune că obiectul material se contopește cu o percepție pură (virtuală) și că, în același timp, percepția noastră se contopește cu obiectul din care a extras tot ceea ce nu este de interes pentru ea:

„Percepem lucrurile acolo unde ele se află, percepția ne poziționează imediat în materie, este impersonală și concide cu obiectul perceput. În acest sens, întreaga metodă a lui Bergson a constat în a căuta mai întâi acei termeni între care să nu existe o diferență de tip: nu poate exista o diferență de tip, ci numai o diferență de grad între facultatea creierului și funcția măduvei, între percepția materiei și materia însăși”[33].

Ceea ce ne interesează, și deci determină percepția noastră, este exact ceea ce umple acel interval dintre stimulul extern și răspunsul nostru la acel stimul. Deleuze (*via* Bergson) arată că acel interval este tocmai linia subiectivității, care include afectivitatea și memoria. Linia subiectivității este linia memoriei, care ne plasează imediat pe teritoriul minții, în timp ce linia obiectivității este linia percepției, care ne aruncă imediat pe teritoriul materiei. Inițial, Deleuze argumentează că cele două linii constituie tipuri diferite. Dar în concluzia la *Le Bergsonisme*, acesta arată că toate diferențele de tip aparțin liniei subiectivității și deci memoriei, pe când toate diferențele de grad aparțin liniei percepției și deci materiei. Astfel, Deleuze explică falsul dualism al lui Bergson, apropiindu-l de celălalt mare gânditor care l-a influențat foarte mult, Baruch Spinoza. Cât timp diferența dintre percepție/materie și memorie/minte este una de tip, aceasta este de partea subiectivității. Linia obiectivității (materia, percepția) trece de partea liniei subiectivității, iar partea extensivă a materiei, adică senzația, nu este exterioară duratei, ci participă la aceasta.

Potrivit lui Deleuze, Bergson descoperă diferențe de tip numai în condițiile experienței, în tendințele virtuale ale percepției pure și ale memoriei pure. Prin transformarea dualismului în monism, Deleuze sugerează că Bergson aduce diferențele de tip pe care le-a descoperit pe domeniul actualului la un punct comun virtual în care aceste diferențe converg:

> „Mai întâi acesta desemnează momentul în care liniile, pornind de la un punct comun nesigur dat în experiență, diverg din ce în ce mai mult în funcție de diferențele de tip. Apoi acesta desemnează alt moment în care aceste coverg din nou pentru ca de data aceasta să ne dea imaginea virtuală sau rațiunea individuală a punctului comun. [...] Dualismul nu este decât un moment, care trebuie să ducă la re-formarea unui monism”[34].

Se pune însă întrebarea dacă diferențele de tip sunt actuale, iar cele de grad virtuale. Pentru Deleuze, aceste diferențe constituie o problemă reală. Pentru rezolvarea sa va trebui arătat cum aceste diferențe sunt mediate într-o diferență virtuală de grad. Mai întâi, Bergson expune problema memoriei, care implică o adevărată diferență de tip între suflet și corp, între spirit și materie:

> „În primul capitol din *Materie și memorie*, problema memoriei este corect expusă, de vreme ce, pornind de la structura compusă amintire-percepție, împărțim această structură în două direcții divergente și dilatate care

corespund unei autentice diferențe de tip între suflet și corp, între spirit și materie”[35].

Deleuze arată că adevărata natură a diferenței dintre materie și minte/spirit este – într-un punct virtual – o diferență de grad: *o inserție a memoriei în materie*. Depășirea dualismului de către Bergson se bazează pe singura diferență adevărată între materie și spirit/minte și corp, diferența de tip – *virtualul*. El nu face o distincție clară între materie și durată deoarece nu crede că spațiul pur (materia pură) și durată pură pot fi percepute în mod nemediat. Va exista întotdeauna durată în materie. Percepem, concentrăm milioane de vibrații elementare de senzație într-o calitate/trăsătură pe care am simțit-o, însă ceea ce accesăm este materia extensivă (senzația). Toate senzațiile noastre sunt spațializate, sunt extensive, voluminoase, deși au grade diferite și stiluri diferite. Trăsăturile aparțin materiei în aceeași măsură în care ne aparțin și nouă. De aceea ele pot fi sintetizate în afecte personale (afectele filmului). Aparțin materiei, există în materie datorită vibrațiilor și numerelor care le structurează interior. Senzațiile sunt extensive deoarece sunt calificabile, deoarece sunt inseparabile de contracțiile care se extind în ele însele, pe când materia nu este niciodată extinsă îndeajuns pentru a deveni spațiu pur, adică nu va atinge vreodată acel minimum de contracție care îi permite să participe la durată. La fel, durata nu se poate vreodată contracta destul pentru a fi independentă de materia în interiorul căreia operează.

În consecință, diferențele de tip dintre materie și minte sau dintre timp și spațiu se păstrează numai la nivelul memoriei

pure și al materiei pure, numai la nivelul *virtualului*. Diferența de tip este virtuală, diferența de grad este actuală.

Ce înțelege Bergson prin această sintagmă – „ansamblu de imagini”? În *Philosophy and the Adventure of the Virtual. Bergson and the Time of Life*[36], Keith Ansell Pearson subliniază ideea lui Bergson potrivit căreia nici o teorie a materiei nu poate evita fatalitatea de a concepe materia în termeni imagistici. Materia, oricum ar fi înfățișată, rămâne imagine deoarece, pentru ca aceasta să devină perceptibilă, trebuie să fie „tradusă” în imagini[37]. În contextul acestei insistențe asupra naturii imagistice a materiei, Bergson face diferența dintre prezență și reprezentare:

> „Iată imaginea numită obiect material; avem reprezentarea ei. Cum se face că ea nu pare a fi în sine decât ceea ce este pentru mine? Asta pentru că, solidară cu totalitatea celorlalte imagini, ea se continuă în cele care o urmează, la fel cum ea însăși le continuă pe cele care o preced. Pentru a transforma simpla ei existență în reprezentare ar fi suficient să suprimăm dintr-o dată ceea ce o urmează, ce o precede, ceea ce, totodată, o împlinește și să nu mai păstrăm din ea decât carcasa exterioară, pelicula superficială. Ceea ce o distinge pe ea, imagine prezentă, realitate obiectivă, de o imagine reprezentată, este nevoia ei de a acționa prin toate punctele ei asupra tuturor punctelor celorlalte imagini; de a transmite tot ce primește; de a opune fiecărei acțiuni o reacție egală și contrară ; în sfârșit, de a nu fi decât un drum pe care trec în toate sensurile modificările care se propagă în imensitatea universului” (*Materie și memorie,* 29-30).

Deleuze, arată Pearson, se va folosi de un asemenea pasaj. Dacă nu există un corp în mișcare care este independent de mișcarea executată și nimic nu s-a mișcat fără a primi mișcare, adică dacă fiecare imagine este indiscernabilă de acțiunile și reacțiunile sale, atunci vom putea construi o lume a variației universale din imaginea-mișcare, vom putea concepe planul de imanență ca un plan al materiei. Pentru Deleuze, *Materie și memorie* este o carte importantă tocmai pentru că reprezintă reunirea unui materialism radical cu un spiritualism pur. Vom vedea că acesta nu va rămâne la imaginea percepției pure, la imaginea-mișcare, ci va aborda și axa temporală, imaginea-timp. Prin genealogia lor bergsoniană, cele două cărți despre cinema sintetizează o ontologie a imaginii cinematografice.

Teoriile lui Deleuze referitoare la cinema deconstruiesc câteva dintre conceptele și noțiunile fundamentale ale teoriei filmului: separația dintre subiect și obiect, preeminența aspectului tehnologic al cinematografului, natura pur psihologică a percepției. Identificarea unor imagini „înrădăcinate” în mișcare sau în timp poate fi considerată o simplă activitate de inventariere dacă nu realizăm că distincția dintre cele două tipuri de imagini fundamentale nu este una de formă sau de conținut. Gândirea lui Bergson, pe care teoria sa despre cinema și ontologia lui Deleuze se bazează, nu suportă reducția la un model structural, sistemic. Bergson era convins că domeniul experienței era de o vastitate pe care intelectul nu o poate întru totul aproxima. Iar relația de integrare a subiectului și a obiectului, a materiei și a memoriei, pe care Bergson o propune are drept consecință o

schimbare importantă – trecerea de la obiectul estetic la actul de creație. Bergson nu a făcut o analiză propriu-zisă a artei, ci a regândit condițiile vieții ca o practică artistică. Această schimbare are la bază distincția făcută de el între metodologia intuiției și cea a intelectului. Intelectul (inteligența) devine volubil în fața acțiunii. Intelectul este acea componentă a conștiinței care-i permite unei ființe să înțeleagă mediul din care face parte și să supraviețuiască în acel mediu. Deși modul său de a percepe este esențial pentru viață, acesta nu are un acces privilegiat la realitate. Iată ce scrie Bergson în *Evoluția creatoare*:

> „Dacă ar fi destinată teoriei pure inteligența s-ar situa în mișcare, căci ea este realitatea însăși, iar imobilitatea nu este niciodată decât aparentă sau relativă. Dar inteligența este destinată pentru cu totul altceva. Cu prețul propriei violentări, ea urmează calea inversă: întotdeauna pleacă de la imobilitate, ca și cum ar fi realitatea ultimă; când vrea să-și reprezinte mișcarea, o reconstruiește din imobilități pe care le alătură. [...] *Inteligența noastră nu-și reprezintă cu claritate decât imobilitatea*”[38].

Cinematograful are în vedere tocmai mobilitatea, mișcarea. Pentru a acționa pornind de la realitate, intelectul trebuie să o reducă la momente (instantanee, fotografii) împietrite. Spre deosebire de modul direct reflexiv al intuiției (teritoriu al artei), intelectul procedează științific. Extrage obiecte din mișcare pentru a evalua acțiunea pe care apoi o poate efectua asupra acestora, restaurând o idee abstractă a mișcării după ce obiectele au fost extrase din mișcare.

Spre deosebire de intelect, intuiția are acces la fluxul nediferențiat al vieții. Intuiția are acces la realitate. Pentru Bergson, materia există sub forma imaginilor definite de gama acțiunilor lor posibile (reale sau virtuale) asupra altor imagini. Subiectul uman este o imagine/obiect la fel ca toate celelalte. Cu precizarea că, fiind o ființă vie, are atât potențialul să genereze acțiuni proprii, cât și posibilitatea de a funcționa ca centru perceptiv (centru de indeterminare), organizându-se în relație cu alte imagini. O parte a acestei organizări se opune spațializării și se înclină către temporalitate. În fiecare „centru viu" există o potențială întârziere (diferență) între mișcarea percepției și momentul acțiunii. Cu cât această întârziere sau „zonă de indeterminare" este mai mare, cu atât subiectul va avea mai mult acces la o alternativă pe axa mișcării – intuiția.

Intuiția presupune la Bergson o metodologie foarte precisă. În loc să singularizeze și să imobilizeze din materie acele lucruri asupra cărora se poate acționa, intuiția se mișcă simultan către interior (către profunzimile sinelui) și către exterior (dincolo de sine) pentru a putea scruta obiectele exterioare în totalitatea lor, așa cum acestea există în durată. Însă, în acest caz, durata nu se referă neapărat la timp (un concept fracturat spațial în minute, secunde etc.). Fiecare imagine își conține propria durată, propria capacitate de schimbare. Intuiția nu este decât o modalitate nemediată de a participa la jocul forțelor care alcătuiesc existența. Intuiția nu este durata în sine, ci mișcarea prin care ne naștem din propria durată, prin care ne folosim de propria durată pentru a recunoaște existența altor durate. Cinemaul este comparat de Bergson cu o funcție a intelectului. El descrie fenomenul filmului ca pe o serie de fotograme imobile ale realității.

Camera izolează fragmente imobile, ștergând nuanțele transformării care apar între cadre. Pentru Bergson, mișcarea din cinema nu era mișcarea obiectului filmat. În *Evoluția creatoare* el vorbește despre „mecanismul cinematografic al gândirii”:

> „Mișcarea există oarecum aici, într-adevăr; este în aparat. Pentru că banda cinematografică se derulează, punând succesiv diversele fotografii ale scenei să se înșiruie, fiecare actor al acestei scene își recapătă mobilitatea: el își înșiră toate atitudinile succesiv pe invizibila mișcare a bandei cinematografice. Procedeul a constat deci, în fond, în a extrage din toate mișcările specifice tuturor figurilor o mișcare impersonală, abstractă și simplă, mișcarea în general, ca să spunem așa, în a o pune în aparat și a reconstitui individualitatea fiecărei mișcări particulare prin combinarea acestor mișcări anonime cu atitudinile personale. În aceasta constă artificiul cinematografului”[39].

Potrivit lui Bergson, ne situăm în afara lucrurilor tocmai din cauza construcției intelectului. Recompunem artificial devenirea lucrurilor. Intelectul înșiră imaginile luate din realitate sub forma unei deveniri abstracte, uniforme, după cum ne dictează cunoașterea pentru a păstra pe cât se poate ceea ce este caracteristic în devenirea lumii și a vieții. Percepția și limbajul procedează la fel. „Mecanismul cunoașterii uzuale este de natură cinematografică”, scrie Bergson. Cu alte cuvinte, neajunsurile intelectului și ale limbajului sunt și neajunsurile cinematografului. Deși metoda cinematografică este singura metodă practică de „simulare” a

mișcării și a devenirii – aceasta coordonând aspectul general al cunoașterii cu acela al acțiunii, în vederea coordonării componentelor fiecărui act cu cele ale cunoașterii – intelectul trebuie să fixeze ritmul devenirii abstracte. Acțiunea este același lucru cu discontinuitatea, la fel cum cunoașterea este totuna cu discontinuitatea. Am înregistrat continuitatea devenirii prin fotograme (imagini) fixe. Bergson folosește cuvântul „instantanee". Conceptul de „imagine-mișcare" al lui Bergson are consecințe pe care nici el nu le-a bănuit. În primul rând, trebuie amintit că în 1907, când Bergson făcea aceste considerații, cinematograful încă se străduia să se nască. Suntem înaintea marilor inovații aduse limbajului cinematografic prin montaj de către D.W. Griffith, Kuleșov sau Eisenstein. Cinemaul nu era propriu-zis o artă. Este deci probabil ca Bergson să fi avut dreptate. Cinematograful de atunci nu capta adevărata mișcare, ci numai secțiuni (tăieturi) imobile ale mișcării. După apariția acestor inovatori, a șaptea artă – abia născută – va capta secțiuni mobile ale mișcării. Va compune prin montaj imagini-mișcare și imagini-timp indirecte (în perioada antebelică) și imagini-timp directe (în cinemaul postbelic). Filmul nu poate fi capabil de a reproduce pe ecran existența complexă a materiei. O asemenea abordare este mult prea simplificatoare. Diferența dintre concepția despre film a lui Bergson și cea a lui Deleuze este fundamentală pentru un anumit mod de a înțelege cinemaul. Primul folosește filmul ca o metaforă pentru un anumit mod de gândire, pe când al doilea concepe filmul nu ca un model, ci ca o artă capabilă să producă propria imagine a gândirii (capabilă să introducă mișcarea în gândire).

Atunci când Bergson compară cinemaul cu procesele intelectului, acesta are în vedere un anumit model de reprezentare. La fel cum intelectul selectează din materie numai acele imagini asupra cărora corpul poate acționa, „gândirea” cinematografică imobilizează instantanee, deconectându-le de la fluxul nediferențiat al vieții pentru a le reda prin uniformitatea proiecției. Teoria despre cinema a lui Bergson descrie de fapt teoria sa despre intelect (inteligență). Pentru Bergson, mecanismul gândirii care funcționează cinematografic creează o iluzie teoretică, ascunzând percepției spectatorului adevărata evoluție a devenirii vieții. Modelul cinematografic al inteligenței lansează o critică a reprezentării. Aceasta funcționează prin imobilizare, spațializare. Reprezentarea devine semnul prin care este interpretat referentul implicat. Reprezentarea furnizează corespondențe, analogii și asociații între elemente în dauna diferențelor, dinamismului și mișcării acestora.

„Ontologia” imaginilor în Cinema 1 și Cinema 2

În cele două cărți despre cinema, *Imaginea-mișcare* și *Imaginea-timp,* Deleuze realizează o istorie a cinematografului care are la bază o ontologie neobișnuită, o ontologie a imaginilor. Într-un eseu ce marchează puternica genealogie bergsoniană a cărților despre cinema, Martin Schwab[40] observă că această cercetare are la bază o „ontologie a

imaginilor”. Potrivit acestuia, Deleuze pornește de la presupoziția că obiectele, trăsăturile, procesele, acțiunile, creierul sunt imagini într-un univers dinamic al imaginilor. În această lume a imaginilor, arta și mai ales cinemaul nu apar ca diferență ontologică față de restul lumii și nu se înscriu pe un plan secundar într-o ierarhie a realității. Cinemaul și artele vizuale nu aparțin nici domeniului asemănării, nici unei lumi separate și artificiale. Artele și cinemaul nu sunt nici echivalentul sensibil al Ideii sau formei platoniciene. Deleuze acordă un statut privilegiat artei (cinemaului) față de alte fenomene ale lumii imaginilor fiindcă este convins că cinemaul și artele arată mai clar și mai direct dinamica de profunzime și de suprafață a lumii.

Una dintre tendințele cele mai răspândite este de a gândi imaginea în termeni semiotici. Imaginile sunt *semne* care își prezintă sensul într-un mod iconic, în mod tradițional înțeles ca reprezentare sau asemănare. Ceea ce o imagine ne arată este un analog structural (prezintă din nou sau re-prezintă ceva).Acesta nu este modul în care Deleuze înțelege imaginea. Ceea ce el înțelege prin „lumea imaginilor” nu desemnează o imagine mentală sau un teritoriu special. Referințele lui Deleuze la Peirce pot fi înșelătoare. Imaginile nu sunt un tip special, individual de ființare. Pentru Peirce, semiotica este o regiune a Ființei înglobată de categoria de „Thirdness” („treitate” sau „terțitate”). Diferența esențială este că pentru Peirce (spre deosebire de Deleuze) nu tot ceea ce posedă o relație de determinare posedă un tip de ființă caracteristică imaginilor. Deși adoptă anumite terminologii și categorii ale lui Peirce, Deleuze extinde premisele sale, considerând că imaginea este o figură fundamentală a Ființei în general, nu

un caz aparte de ființare. Ontologia lui Deleuze va fi deci mai mult bergsoniană decât peirceană. Nu vom vorbi deci de o ontologie a semiozei, ci despre ontologie generală a universului – universul imaginilor. Ființa – ființa în sine – fără altă calificare, este concepută ca Imagine. Ființa va fi „ființă-imagine". Dar ce anume înseamnă *faptul-de-a-fi-imagine? Faptul-de-a-fi-imagine* este o determinare ce aparține unei Ființe relaționale ale cărei tipuri de ființare sunt diferențieri într-un univers haotic al mișcării. „Imagisticul" este o calitate ontologică universală. Cea mai răspândită trăsătură imagistică este dinamismul relațional, unde *relațional* se referă la o trăsătură internă a Ființei. Prin „Ființă relațională" se desemnează o relație internă Ființei și exterioară termenilor relației.

Cea mai simplă imagine este imaginea-mișcare. Deleuze consideră că trebuie depășit dualismul imaginii și al mișcării, al conștiinței și al lucrului:

> „În aceeași epocă, doi autori foarte diferiți aveau să-și asume această sarcină: Bergson și Husserl. [...] orice conștiință este conștiință *a* ceva (Husserl) [...] orice conștiință *este* ceva (Bergson) [...] Cum, atunci, să nu ții seama de cinematograf, care la rândul său se pregătea în acele momente, având să aducă propria lui evidență a unei *imagini-mișcare*"[41].

Bergson își propune să-i dea științei moderne metafizica corespunzătoare. Cinematograful îndeplinește un rol esențial în formarea acestei gândiri. Primul articol al lui Einstein[42], publicat pe când lucra la biroul de patente, aborda un

paradox al luminii. Lumina, această substanță atât de importantă pentru cinema, devenea singura constantă a universului.

Imaginile-mișcare pure – imaginile care nu participă la alt tip de imagini – scapă privirii noastre. Vorbim de o mișcare atât de rapidă, de o materie atât de densă și de fluidă, încât nu poate fi localizată de diferențierile percepției umane. Lumea noastră, lumea percepției umane, este întotdeauna mult mai diferențiată decât aceste imagini-mișcare pure. Din punct de vedere ontologic, imaginile-mișcare pure sunt construcții metafizice. În descrierea lui Deleuze, acestea dinamizează cosmosul și oferă statutul de derivate celorlalte imagini. Ele reprezintă tipul ontologic fundamental, cel mai simplu. Imaginea-mișcare va fi deci echivalată cu materia, o „substanță" întotdeauna în căutarea sau pe cale de a primi formă:

> „Acest ansamblu infinit al tuturor imaginilor constituie un fel de plan de imanență. Imaginea există în sine, pe acest plan. Acest în-sine al imaginii este materia: nu că ceva ar fi ascuns în spatele imaginii, ci, dimpotrivă, identitatea absolută dintre imagine și mișcare. Tocmai această identitate dintre imagine și mișcare ne face să tragem imediat concluzia identității dintre imaginea-mișcare și materie" (*Imaginea-mișcare*, 91).

Imaginile-mișcare primesc calitatea de „imagine" prin faptul că întrețin o relație cu mediul din care provin. Imaginea-mișcare presupune o diferență între imagine și mediul său. Imaginea-mișcare există ca o relație, ca relație cu

un mediu dat. A fi imagine înseamnă a organiza ființa într-un mod relațional specific. *Faptul-de-a-fi-imagine* deleuzian-bergsonian reprezintă o relație în care termenii nu sunt distincți față de relația din care fac parte – o relație dinamică pură. *Faptul-de-a-fi-imagine* pare a fi o diferență emergentă într-un univers potențial nediferențiat. Nici o colaborare cu un corp-materie diferențiat nu se stabilește încă. Relațiile pe care imaginile-mișcare le stabilesc par să fie relații de efectuare:

> „Ne aflăm [...] în fața expunerii unei lumi în care IMAGINE=MIȘCARE. Să numim Imagine ansamblul a ceea ce apare. Nu se poate nici măcar spune că o imagine acționează asupra altei imagini sau că reacționează la alta. Nu există mobil care să se distingă de mișcarea efectuată, nu există lucru mișcat care să se deosebească de mișcarea primită. Toate lucrurile, adică toate imaginile, se confundă cu acțiunile și cu reacțiile lor: aceasta este variația universală. *Fiecare imagine acționează asupra altora și reacționează la altele,pe «toate fețele ei» și« prin toate părțile sale elementare»*" (*Imaginea-mișcare*, 90).

Ce vrea să spună Deleuze în acest fragment? Mișcarea „efectuată", despre care Deleuze spune că este bidirecțională, este primul aspect dinamic al ontologiei imaginilor. Pe de o parte o imagine este efectuată de factori ce își au originea în ceea ce este, acesta va fi mediul ei. Imaginea suportă sau *este* acele efecte – o reacție. Pe de altă parte, imaginea este ea însăși originea sau cea care pune în aplicare acele efecte. În acest sens, imaginea efectuează față de mediul său o acțiune.

O imagine este o formă de schimb sau interacțiune – acțiune și reacție – între ceva și mediul său, și constituie ființa sau determinarea ca atare, o formă. Schimbul se produce în ambele direcții, de la mediu la imagine și de la imagine la mediu. Imaginile sunt (prin) ființa în interacțiune cu mediul – un mediu care este, bineînțeles, imagistic. Efectuarea de schimburi se produce atât de-a lungul, cât și dincolo de granițele unei anumite imagini, fiindcă schimburile se fac întotdeauna în rețele mai complexe care fac conexiunea cu o pluralitate de imagini. Imaginile-mișcare interacționează continuu cu celelalte imagini. Nu există non-imagini. Materia de bază nu este de natură corporală, ci energetică. Bergson și Deleuze au generalizat, au ridicat la grad ontologic, ideea materialiștilor antici.

Imaginea-mișcare este modul de a fi al unei lumi „a universalei variații, a universalei ondulații, a universalului clipocit" (*Imaginea-mișcare*, 90). În măsura în care ea există prin relația cu alte imagini, lumea imaginilor este în continuă mișcare. Inter-activitatea și această mișcare continuă constituie primele două trăsături dinamice și esențe ale cosmosului deleuzian dinamic. Dinamismul, mobilitatea, mișcarea sunt de natură ontologică, la fel de fundamentale pentru caracterul imagistic al cosmosului ca și interacțiunea (schimbul). Lumea este mobilitate, mișcare pură. Modelul lui Bergson [scrie Deleuze] „nu poate fi percepția naturală. Modelul ar fi mai degrabă o stare de fapt care s-ar afla într-o continuă transformare, o materie-curgere căreia nu i se poate atribui nici un punct de ancorare și nici un centru de referință" (*Imaginea-mișcare*, 90) sau identitatea dintre imagine și mișcare. Tot ceea ce apare este imagine. Într-o lume

a imaginilor-mișcare, este greu să deosebești ceea ce este în mișcare față de mișcarea propriu-zisă. În simțul comun, substratul unei mișcări nu este la rândul său prins în mișcarea predicată de acesta. În lumea lui Deleuze (și a lui Bergson) lipsa unui „punct de ancorare” și a unui „centru de referință” previne determinarea unei entități care ar fi distinctă de mișcările sale. De aceea el spune că „*fiecare imagine acționează asupra altora și reacționează la altele, pe «toate fețele ei» și «prin toate părțile sale elementare»*”. Activitatea imaginilor este un eveniment global și universal cu propria sa determinare, deși „nu există nici axe, nici centru, nici dreapta sau stânga, nici sus sau jos” (90). Organizarea spațiului impune un sistem care constituie un centru de referință pentru coordonatele sale. Dacă admitem existența imaginilor-mișcare pure, spațiul nu poate fi decât un „plan de imanență”; un plan care „este în totalitate Lumină. Ansamblul mișcărilor, al acțiunilor și reacțiilor este lumină care difuzează, care se propagă «fără pierderi și fără a întâmpina rezistență»” (*Imaginea-mișcare*, 92). „Lumina” la care se face trimitere aici nu este lumina care circulă constant pe traiectorii previzibile. Mai degrabă, aici se desemnează o curgere aleatorie care nu întâmpină rezistență, care se mișcă imprevizibil. Același lucru poate fi spus despre multe dintre conceptele lui Deleuze – *mișcarea, lumina, viața, singularitățile, imaginea*, toate sunt definite intern de ontologia procesuală pe care o articulează.

Într-o lume a imaginilor-mișcare pure, dispozitive de văzut precum camera de filmat („ochiul mecanic”) sunt necomplementare cu realitatea acestei lumi. Fără reflectarea și refracția luminii (optica), funcția ochiului este de nerealizat. Modul în care se face trecerea de la imaginea-mișcare la alte

tipuri de imagini este greu de descris. Celelalte imagini sunt diferențieri (încetiniri, diferențe de grad, de intensitate)/diferențe ale imaginilor-mișcare. Prima lume, lumea nediferențiată a imaginilor-mișcare, este diferită de lumea imaginilor diferențiate, pe când cea de-a doua lume, lumea percepției, a acțiunii și a afecțiunii, participă și, în aceleași timp, nu participă la lumea imaginilor-mișcare. Deși imaginile percepție, imaginile-acțiune și imaginile-afecțiune sunt variațiuni ale imaginii-mișcare, imaginile diferențiate sunt descrise la rândul lor ca „avataruri" ale imaginii-mișcare – rezultate transformative care apar în urma unei schimbări de formă (de stare), consecințe ale unei metamorfoze. Imaginea-mișcare se păstrează în această lume mai diferențiată ca „materie" a acestei lumi (este realitatea ei de profunzime).

Avatarurile imaginii-mișcare/metamorfozele imaginii-mișcare

Rămânem deci cu o relație ambiguă între lumea primă și lumea secundă. Dacă imaginile diferențiate nu se dispensează de imaginea-mișcare, atunci percepția, acțiunea și afecțiunea introduc un al doilea sistem de referință – un al doilea regim – în lumea imaginilor. Acest al doilea regim este adăugat și alterează primul regim al imaginii-mișcare. Imaginile lumii secunde sunt „întrupări" ale imaginii-mișcare. Ne putem gândi la relația dintre cele două regimuri în același mod în

care ne închipuim energia și organizarea acesteia în univers. Primul regim, cel al imaginii-mișcare, reprezintă un univers fără centru, și care descentrează orice centralizare. Cel de-al doilea regim este regimul selectivității, orientate și structurate (centrate) de subiectivitate și de categoriile reității[43]. Cele două regimuri sunt conectate fiindcă imaginile diferențiate (percepția, acțiunea și afecțiunea) sunt „avataruri" ale imaginii-mișcare:

> „Vom numi percepție tocmai imaginea reflectată de către o imagine vie [...] imaginea specială, imaginea vie, este în mod indisolubil centru de indeterminare [...] Rezultă o consecință esențială: *existența unui dublu regim de referință al imaginilor.* Există, mai întâi, un sistem în care fiecare imagine variază pentru ea însăși și în care toate imaginile acționează și reacționează unele în funcție de celelalte, pe toate fețele și în toate părțile lor componente. Acestuia i se adaugă însă un alt sistem, în care toate imaginile variază cu precădere pentru una singură, care primește acțiunea celorlalte imagini pe una dintre fețele sale, reacționând pe o altă față" (*Imaginea-mișcare*, p. 96).

Să reconstruim ordinea lumii secundare diferențiate, așa cum reiese ea din descrierea lui Deleuze. Cum se ajunge la avatarurile imaginii-mișcare? Este sugerată o viziune genetică asupra lumii imaginilor. La început există imaginile-mișcare. Lumea diferențiată ia naștere în urma încetinirii și răcirii acestui univers. Apar distincții într-o lume inițial nedivizată. Timpul este o condiție a acestei geneze. Percepția, acțiunea și afecțiunea nu sunt evenimente evolutive, ci interdependente,

inter-constitutive. Dificultatea constă în statutul subiectului în lumea imaginilor. În filozofia lui Deleuze, subiectul este considerat un eveniment evolutiv târziu. El se integrează unui context (unei configurații materiale) ce cunoaște deja o dezvoltare complexă. În același timp, se sugerează faptul că subiectivitatea este o condiție a percepției, acțiunii și afecțiunii, adică apropriată de ceea ce am putea numi o „subiectivitate transcendentală”. Este deci subiectul un „târziu” ontologic, o figură filozofică datată sau este condiția de posibilitate a imaginilor diferențiate?

În ontologia lui Deleuze, imaginile diferențiate ale lumii secundare rezultă din două variații concomitente. Prima variație este cea a planului de imanență care își încetinește mișcarea, a doua este a „evenimentului” decisiv în constituirea lumii obiectelor: apar intervale, „o distanțare între acțiune și reacție”. Prin astfel de intervale, lumea noastră (a percepției umane) apare și se diferențiază din masa informă a mișcării nediferențiate. Aceasta este lumea pe care o știm, adică lumea modalităților cognitive (lucruri, ființe, sisteme închise). Din punct de vedere ontologic, diferitele tipuri ale ființei determinate nu sunt zone mult mai dense sau mai organizate ale cosmosului dinamic, ci mai puțin dense, mai puțin determinate, mai puțin dinamice decât mediul în care iau naștere. Ceea ce nouă ne apare mai diferențiat și cu un grad mult mai mare de complexitate a ființei este, ontologic vorbind – din perspectiva mișcării – o pierdere profundă. Prin comparație cu mișcarea pură, lumea noastră se caracterizează printr-o pierdere a plenitudinii, prin diminuarea mobilității și a conectivității neîntrerupte. Modul în care lumea se organizează imagistic sau modul în care ea

devine „aparență” are trei consecințe interdependente. Mai întâi, se fac primele diviziuni în câmpul mișcării. În acest câmp divizat, mișcarea este selectivă și restricționată. Pentru ființele umane, anumite efecte contează, altele nu. Seturi de cauze selectate conduc la efecte specifice, care au loc la un anumit timp și într-un anumit loc, în timp ce altele sunt ignorate și trec pe lângă noi. Centre de indeterminare[44] apar pentru a servi ca poli de referință pentru cauze și efecte. Față de asemenea centre, selecția efectelor se numește *percepție*, iar obiectul perceput – lucrul ce constituie intervalul în universul imaginilor-mișcare este *imaginea-percepție*. Imaginile-percepție constituie un al doilea tip de imagini în universul imagistic, fiind și primul tip de imagini diferențiate:

> „Dacă cinematograful nu are nicidecum ca model percepția naturală subiectivă e pentru că mobilitatea centrelor sale, variabilitatea cadrajelor sale, îl împing întotdeauna să restaureze vaste zone acentrate și decadrate: el tinde, atunci, să atingă primul regim al imaginii-mișcare, universala variație, percepția totală, obiectivă și difuză. De fapt, el parcurge acest drum în ambele sensuri. Din punctul de vedere care ne preocupă pentru moment, mergem de la percepția totală obiectivă care e confundă cu lucrul la o percepție subiectivă care se deosebește de lucru, adică de prima percepție, prin simplă eliminare sau scădere. Această percepție subiectivă unicentrată este cea pe care o numim percepție propriu-zisă. Și este primul avatar al imaginii-mișcare: când o raportăm la un centru de indeterminare, ea devine *imagine-percepție*” (*Imaginea-mișcare*, 98).

Lucrul și percepția lucrului sunt una și aceeași imagine. Lucrul este imaginea în sine, relația prin care aceasta este legată de celelalte imagini ce aparțin domeniului mișcării. Pe de altă parte, percepția este imaginea aflată în relație cu o altă imagine, care o include (în-cadrează) pe cea dintâi și reține numai o parte limitată din aceasta. Într-o asemenea descriere a percepției, percepția nu are acces la o realitate care să însemne mai mult decât lucrul perceput. De fapt, percepția funcționează prin reducție. *Percepem lucrul, minus ceea ce nu ne interesează ca funcție a nevoilor noastre.* Prin nevoi sau interese proprii, avem în vedere liniile și punctele reținute din lucru ca funcție a fațetei noastre receptive și acțiunile pe care le selectăm ca funcție a reacțiilor întârziate de care suntem capabili. Primul moment material al subiectivității este deci o scădere (*sustragere*). Percepția sustrage (elimină, scade) din lucru ceea nu o interesează, însă lucrul trebuie văzut în sine, ca o percepție completă, difuză. Pentru Deleuze, cinemaul nu își ia ca model percepția naturală subiectivă fiindcă mobilitatea centrilor săi și variabilitatea în-cadrărilor sale duc întotdeauna la restaurarea unor vaste zone neîncadrate și lipsite de un centru de structurare. El tinde să se întoarcă la primul regim al imaginii-mișcare (regimul variației universale, al percepției totale), el înregistrează și momente la care participă natura, care nu sunt neapărat puse în film de regizor și care transcend imaginația sa. Cel mai bun exemplu în acest sens este atunci când, în timpul filmării în locații, lumina se schimbă în timpul unui cadru-secvență prelungit. Tocmai aceste momente care scapă de sub controlul imaginației autorului sunt ceea ce îi permit cinematografului

să fie mai mult decât subiectivitate. Pornind de un punct de observație inițial, trecem de la o percepție totală, indiscernabilă de lucru, la o percepție subiectivă, care se distinge de lucru prin eliminare și scădere (sustragere). Această percepție subiectivă unicentrată este ceea ce noi, în simțul comun, numim „percepție” și constituie primul avatar al imaginii-mișcare. Numai atunci când percepția este raportată la un centru de indeterminare (subiect), ea devine imagine-percepție.

Însă nu totul se realizează prin scădere. Atunci când universul imaginilor-mișcare este raportat la aceste imagini secundare care formează un centru viu în el, universul se curbează și se organizează în jurul acestui centru (formând un mediu de forțe, de acțiuni și reacțiuni). „Continuăm să mergem dinspre lume spre centru, însă lumea a dobândit o curbură, a devenit periferie, formează un orizont” (*Imaginea-mișcare*, 98). De altfel, ne atenționează Deleuze, întreaga discuție a primului capitol din *Materie și memorie* se îndreaptă spre „punerea în cerc a lumii în jurul centrului de indeterminare” (98). Ne raportăm încă la imaginea-percepție, însă ne apropriem de constituirea *imaginii-acțiune*, cel de-al doilea avatar al imaginii-mișcare. Percepția este fața și acțiunea este reversul acestui interval. Ceea ce se numește în simțul comun „acțiune” este de fapt reacția întârziată a centrului de indeterminare (subiectul receptiv – omul). Acest centru este capabil de a acționa – de a determina un răspuns neașteptat – deoarece percepe stimulul pe o față privilegiată, scăzând ceea ce este în plus. Aceasta înseamnă că percepția este în principal senzorială și motorie:

> „Percepția nu este decât o latură a distanțării, a doua latură fiind acțiunea. Ceea ce numim acțiune propriu-zisă este reacția de întârziere a centrului de indeterminare. Or, centrul nu este capabil să acționeze în acest sens, adică să organizeze un răspuns neprevăzut, decât pentru că percepe și a primit excitarea pe o față privilegiată, eliminând restul. Ceea ce ne face să ne amintim că orice percepție este înainte de toate senzorimotoare.[...] Dacă lumea se curbează în jurul centrului perceptiv, aceasta se întâmplă deja din punctul de vedere al acțiunii de care percepția este inseparabilă" (*Imaginea-mișcarea*, 98-99).

Prin curbură, prin înconjurare, lucrurile percepute își îndreaptă către mine (centrul de observație) fațeta lor instabilă. În același timp, reacția mea întârziată – care a devenit acțiune – învață să folosească lucrurile pe care le percepe. Ceea ce noi înțelegem ca fiind „distanță" este în realitate o rază ce unește periferia cu centrul: percepând lucrurile într-un anumit loc, întrevăd acțiunea virtuală pe care ele o exercită asupra mea, dar și acțiunea posibilă pe care eu o pot exercita asupra lor prin mărirea sau diminuarea distanței. Același fenomen al creării unei breșe în lumea mișcării este exprimat în termenii timpului prin acțiune și în termenii spațiului prin percepție. Cu cât reacția încetează a mai fi imediată și devine acțiune posibilă, cu atât percepția se distanțează, anticipează și extrage acțiunea virtuală a lucrurilor. „*Percepția dispune de spațiu exact în aceeași măsură în care acțiunea dispune de timp*" (*Materie și memorie*,26). Acesta este al doilea avatar al imaginii-mișcare, *imaginea-acțiune*:

„Dacă lumea se curbează în jurul centrului perceptiv, aceasta se întâmplă deja din punctul de vedere al acțiunii de care percepția este inseparabilă. Prin intermediul curbării, lucrurile percepute îmi prezintă fața lor utilizabilă, în același timp în care reacția mea întârziată, devenită acțiune, învață să le utilizeze. Distanța este tocmai o rază care merge de la periferie spre centru: percepând lucrurile acolo unde acestea se află, eu surprind «acțiunea virtuală» pe care ele o exercită asupra mea, în același timp cu «acțiunea posibilă» pe care eu o exercit asupra lor, ca să ajung la ele sau să fug de ele, micșorând sau mărind distanța. Este vorba de același fenomen de distanțare, care se exprimă în termeni de timp în cazul acțiunii mele și în termeni de spațiu în cazul percepției mele: cu cât percepția încetează a mai fi mediată și devine cu adevărat acțiune posibilă, cu atât percepția devine distantă și anticipatoare, degajând acțiunea virtuală a lucrurilor” (*Imaginea-mișcare*, 99).

Trecerea de la percepție la acțiune este imperceptibilă. Operația ce trebuie luată în considerare nu mai este eliminarea, selecția sau încadrarea, ci curbura universului, ce cauzează simultan acțiunea virtuală a lucrurilor asupra noastră și acțiunea posibilă pe care noi o putem exercita asupra lor. Acesta este cel de-al doilea aspect material al subiectivității. Intervalul nu este definit doar prin specializarea celor două fețe-limită – perceptivă și activă. Există un *intermezzo*. Afecțiunea ocupă intervalul acesta fără a-l umple. „Ea țâșnește în centrul de indeterminare, adică în

subiect, între o percepție tulburătoare în anumite privințe și o acțiune ezitantă” (*Ibidem,* pp. 99-100). Este coincidența dintre subiect și obiect sau modul în care subiectul se privește pe sine *din interior* (al treilea aspect material al subiectivității). Afecțiunea raportează la o „calitate” vie. Nu este suficient să gândim că percepția – grație distanței – reține ceea ce ne interesează, lăsând să treacă ceea ce ne este indiferent. Există și o parte a mișcărilor externe pe care le absorbim și care nu se transformă în obiecte ale percepției sau acte ale subiectului. Aceste mișcări marchează coincidența dintre subiect și obiect într-o calitate pură. Acesta este ultimul avatar al imaginiimișcare: *imaginea-afecțiune.* Fiind materie vie sau centru de indeterminare, ne-am transformat una dintre fețele de percepție în organe receptive, cu prețul de a le condamna la imobilitate, pentru ca mobilitatea noastră să fie atribuită organelor de reacție. Atunci când fața noastră imobilă absoarbe o mișcare în loc să o reflecte, activitatea noastră nu poate răspunde decât printr-o tendință, printr-un efort care înlocuiește acțiunea ce a devenit imposibilă local. Bergson descria afecțiunea ca pe o „tendință motrice asupra unui nerv sensibil”, un efort motoriu asupra unei plăci de receptivitate imobilizate. Tot el spune că percepția este separată de afect (de afecțiune) nu numai printr-o diferență de intensitate, ci și una de esență (*Materie și memorie*, 47). Specificitatea imaginii-afecțiune stă în diferența dintre percepție și acțiune, fiind o transformare internă a celor două. Ființa unei specii de imagini contribuie la apariția celorlalte specii. Cele trei tipuri de imagini diferențiate sunt ontologic interdependente.

Trebuie să precizăm ceea ce Deleuze înțelege prin *lucru* (*la chose*), *subiect* și *viață* pentru a fi prezentat componentele

principale ale cosmosului bergsonian-deleuzian. Pentru Deleuze, reitatea și viața se constituie ca atare prin golurile care apar în continuum-ul lumii imaginilor pure. În cazul reității („natura de lucru a lucrului”), golurile constituie distanța dintre un lucru și alt lucru, precum și granița pe care fiecare lucru o menține între sine și mediul din care face parte. Lucrurile (diferențierile) se nasc din „răcirea” și „încetinirea” universului imaginilor-mișcare. Această „răcire” este corelativă cu primele opacități, cu primele ecrane care împiedică trecerea luminii. Aici s-au format contururile corpurilor solide, rigide și geometrice:

> „Încă de la nivelul vietăților cele mai elementare, ar trebui să concepem micro-intervale. Intervale din ce în ce mai mici între mișcări din ce în ce mai rapide. Mai mult decât atât, biologii vorbesc de o «supă prebiotică» care a făcut ca viața să fie posibilă și în care materiile numite dextrogire și levogire jucau un rol esențial: acolo ar fi apărut, în universul acentrat, schițări de axe și de centre, o dreapta și o stânga, un sus și un jos. Ar trebui să concepem micro-intervale chiar și în supa prebiotică. Iar biologii spun că aceste fenomene nu se puteau produce când pământul era foarte cald. Ar trebui, deci, să concepem o răcire a planului de imanență, corelativă cu primele opacități, cu primele ecrane care s-au pus în calea difuzării luminii. Acolo s-ar fi format primele schițări de corpuri solide sau rigide și geometrice” (*Imaginea-mișcare*, 97).

Bergson crede că aceeași evoluție care organizează materia este responsabilă și pentru organizarea imaginii într-o

percepție din ce în ce mai fină și mai elaborată. În ontologia relațională a lui Deleuze, lucrurile sunt de asemenea percepții. „Lucrul și percepția lucrului sunt unul și același fapt, una și aceeași imagine, însă raportată la unul sau la celălalt dintre cele două sisteme de referință” (*Imaginea-mișcare*, 97). Reitatea este condiționată și de percepția luminii (în sensul în care am descris percepția mai sus), deoarece rezistența este definită ca rezistență la transparență. Pentru Deleuze, subiectivitatea este un fel de reitate, un „lucru” care relaționează cu alte lucruri într-un anumit mod. Ceea ce deosebește subiectul este că acesta constituie un centru de indeterminare și deci posedă o putere de scădere: subiectivitatea scade, elimină din lucru ceea ce nu o interesează. Subiectivitatea joacă un rol important pentru înțelegerea percepției sau pentru ceea ce simțul comun înțelege prin „percepție”. De asemenea, subiectivitatea trebuie luată în calcul atunci când vorbim despre formarea de imagini-acțiune și de imagini-afecțiune. Subiectul deleuzian reprezintă un loc privilegiat al percepției, acțiunii și afecțiunii, combinând înțelegerea transcendentală cu înțelegerea non-transcendentală a subiectivității. O distincție între subiectiv și obiectiv a imaginilor secundare, precum și existența celor două regimuri ale imaginii oferă o soluție teoretică problematicii subiectului. Percepția subiectivă este ancorată într-un mod specific al ființei, subiectul și o asemenea perspectivă renunță la tot ceea ce nu corespunde cu ființa subiectivă. Percepția „obiectivă” oferă o selecție cauzală a lucrurilor. Unele lucruri „percep” – adică corespund unul cu celălalt – prin transformarea realizată în cadrul întâlnirii lor.

Odată ce adăugăm acestei stări de fapt un subiect, percepția, acțiunea și afecțiunea iau forme subiective. O imagine-percepție se va naște atunci când trecem de la o percepție totală, obiectivă, care este indiscernabilă de lucru, la o percepție subiectivă, care se distinge de lucru prin eliminare sau scădere, o percepție conectată la un centru de indeterminare (i.e. un subiect uman). Imaginea-percepție propriu-zisă ar fi o întâlnire, o suprapunere a două tipuri de percepție, una obiectivă și cealaltă subiectivă. Prin axa sa, subiectul devine imun la anumite efecte ale polului obiectiv. Mai important însă este că subiectul unește și conectează efectele pe care le selectează sub forma cadrului și tabloului sau scenei. Provenind dintr-un centru de indeterminare, fiecare selecție este numai una dintre multe posibile imagini-percepție pentru una și aceeași sursă obiectivă.

Imaginea-acțiune, cea de-a doua metamorfoză a imaginii-mișcare, este strâns legată de imaginea-percepție:

> „Trecem pe nesimțite de la percepție la acțiune. Operația luată în considerare nu mai este eliminarea, selectarea sau încadrarea, ci curbarea universului, din care rezultă în același timp acțiunea virtuală a lucrurilor și acțiunea noastră posibilă asupra lucrurilor” (*Imaginea-mișcare, 99*).

O asemenea curbură către interior este rezultatul unei comparații între o traiectorie care s-ar forma fără intervenția subiectului și o traiectorie care să servească intereselor subiectivității. Nu trebuie uitat că afecțiunea are loc *între*, este cea care ocupă intervalul.„Afecțiunea este ceea ce ocupă intervalul, ceea ce îl umple fără să îl copleșească”, o

coincidență a subiectului cu obiectul, o modalitate în care subiectul se percepe pe sine. La fel ca și percepția și acțiunea, afecțiunea rezultă dintr-o transformare a energiei întrupate aflate în mișcare. Coincidența dintre subiect și obiect este proprie afecțiunii, distingând-o de percepție și acțiune, dar afecțiunea este și o calitate pură, poate de tipul celei pe care Kant o numea cantitate intensivă. Sub influența subiectivității, afecțiunea este atribuită unui centru de indeterminare, unde poate fi diferențiată în grade de intensitate. Fiind cea mai interioară imagine, afecțiunea poate fi necesitatea subiectivată a ceea ce transcende (ceea ce țâșnește în exterior din) forma închisă a subiectului. Afecțiunea este acea intensitate, acea tensiune destabilizatoare, deteritorializantă (destructurantă), a forțelor non-subiective din inima subiectului.

Gândirea-cinema și abordarea lui Deleuze în contextul filmologiei

Cum poate fi rezumată teoria lui Deleuze din cele două cărți publicate în anii ’80? Principala acțiune teoretică întreprinsă de filozoful francez a fost identificarea a două categorii foarte încăpătoare de „imagini” ale „lumii” cinematografice. Una dintre acestea este denumită „imaginea-mișcare”, fiind integrată regimului imaginii-mișcare, numit și „regimul organic”; cealaltă, fiind integrată regimului „imaginii-timp” sau regimului cristalin (pe care îl voi descrie în alt capitol).

Va exista deci un cinema al imaginii-mișcare, identificat de obicei cu cinematograful clasic și un cinema al imaginii-timp, identificat cu cinematograful modern. Ambele categorii cuprind o varietate de stiluri și regizori. Fiecare creator va contribui, în felul său, la ceea ce eu numesc „gândirea cinematografică” – *gândirea-cinema*. Fiecare regizor important va crea propria *imagine a gândirii* cinematografice.

Filmele din categoria imaginii-mișcare cuprind operele mai multor regizori clasici precum D. W. Griffith, Serghei Eisenstein, Buster Keaton sau Charlie Chaplin, dar și Elia Kazan, Robert Wiene, John Ford, Alfred Hitchcock, John Huston, Howard Hawks, Akira Kurosawa. Activitatea acestor regizori aparține unui regim organic al cinematografului. De partea regimului cristalin al cinematografului, vom întâlni filme precum *L’année dernière à Marienbad* (1961, regia Alain Resnais), considerat de mulți filmul preferat al lui Deleuze, acesta ilustrând perfect un „cinema al creierului”. Alte opere ale regimului cristalin includ filmul lui Werner Herzog, *Herz aus Glas* (*Inimă de sticlă*, 1976), *Cetățeanul Kane* al lui Orson Welles (1941), precum și toate filmele lui Fellini, Tarkovski (pomenit totuși destul de rar), Antonioni, Visconti, Renoir, Ophüls, Rouch, Varda, Ozu (este un precursor) ș.a. Trebuie să adăugăm acestei liste și filmele lui Béla Tarr (nemenționat de Deleuze), regizorul care este poate cel mai important exponent actual al cinematografului blocurilor temporale.

Toți acești autori și operele lor, fie că aparțin regimului organic sau celui cristalin, contribuie la o ilustrare a posibilităților de existență a lumii (cinematografice) ca tipuri diferite de imagine. O perioadă de peste două milenii ne desparte de momentul în care Aristotel scria în „Capitolul 1”

din *Metafizica*, 980: „Cel mai mult însă dintre toate este iubită senzația ce vine prin văz”. Toți marii regizori întăresc ceea ce am putea numi *existența lumii ca imagine*. Metafizica, unul dintre textele fundamentale ale culturii occidentale recunoaște întâietatea imaginii. Abia la începutul secolului trecut, Bergson avea să realizeze anvergura ontologică a acesteia. Cinematograful „exprimă”, sintetizează „idei” importante despre percepție și despre gândire, exprimând, prin regimurile imaginii, actualizări ale timpului și ale spațiului. Fellini este un exemplu perfect în acest sens. Ca maestru al imaginii-timp, cinemaul nostalgiei felliniene arată, așa cum mărturisește regizorul însuși, că „suntem în același timp copilăria, bătrânețea și vârsta noastră de mijloc”. Ideea este ilustrată la sfârșitul lui *Otto e mezzo*, atunci când protagonistul Guido are ultima sa reverie. În acest ultim vis, toți cei care au trecut prin viața sa (mama, tatăl, personaje importante ale copilăriei, soția, amantele sale), tot ceea ce el a numit „eu însumi” la o anumită vârstă, precum și perspectiva viitorului alături de Claudia sau de soția sa sunt reunite sub forma unui singur marș final. Iar o desfășurare a timpului și a spațiului de o asemenea densitate imaginativă, un spațiu în care coexistă mai multe imagini ale timpului, poate fi realizată numai în cadrul cinematografului. *Otto e mezzo* este unul dintre filmele emblemă ale acestui tip de imagine și de gândire.

Între cele două mari tipuri de imagini nu există o distincție bine determinată. Deleuze ține foarte mult la diversitatea transformărilor, la imperceptibilitatea tranzițiilor și a combinațiilor dintre imaginea-mișcare și imaginea-timp. Tranzițiile de la un regim al imaginii la alt regim sunt adesea

imperceptibile, cele două tipuri de imagine fiind adesea suprapuse. Nu se poate vorbi despre puritatea imaginii-mișcare sau despre puritatea imaginii-timp. În majoritatea filmelor de artă, cele două tipuri de imagine vor coexista. Există foarte puține filme în care regizorul a reușit să realizeze o imagine-timp directă. *L'année dernière à Marienbad* este unul dintre ele, deși, chiar și în cazul filmului lui Resnais, imaginea-timp se construiește pe un „schelet" al imaginii-mișcare. La Resnais, sistemul senzori-motoriu al imaginii-mișcare este estompat, prim-planul fiind ocupat de o imagine cerebrală.

În *L'année dernière à Marienbad* (1961) are loc întâlnirea dintre o femeie (A) și doi bărbați (X și M). M pare a fi soțul, iar X amantul. Acesta din urmă încearcă să o convingă pe A că s-au mai întâlnit cu un an înainte în somptuosul hotel din Marienbad, atunci când ea a promis să fugă cu el după un an (prezentul în care se desfășoară presupusa rememorare a anului trecut). În poveste, totul pare a porni din acest loc. Știm oare care dintre personaje spune adevărul? Oare cei doi amanți chiar s-au întâlnit? Își amintește femeia de străinul care încearcă să o seducă și pe care se preface că nu îl cunoaște? Este posibil ca ea să fi uitat tot ce s-a întâmplat anul trecut la Marienbad? Toate aceste întrebări nu au sens. Povestea nu are importanță, așa cum muzica și „dialogul" nu joacă un rol central. Privim – cum arată Alex. Leo Șerban – un film-hipnoză. Numai că nu știm exact cine este hipnotizat. X și A sau chiar noi, spectatorii. Poate că dincolo de ecran nu este o proiecție, poate chiar noi (cu memoria și imaginea noastră cerebrală) suntem cei proiectați. Suntem chiar *în* Memorie, *în* creier. Filmul este o călătorie de-a lungul traiectoriilor

sinaptice, pe o hartă a propriului sistem nervos. După părerea lui Deleuze, creierul este o materie relativ nediferențiată, în care imaginea-mișcare și imaginea-timp inventează niște circuite:

> „Să ne gândim, de pildă, la un cinematograf precum cel al lui Resnais: este un cinematograf al creierului [...] Circuitele care antrenează personajele lui Resnais, undele pe care ele se instalează sunt niște circuite cerebrale. Întregul cinematograf valorează prin circuitele cerebrale pe care le instaurează, și aceasta tocmai pentru că imaginea este în mișcare. Cerebral nu înseamnă însă intelectual: există un creier emotiv, pasional...problema care pune privește bogăția, complexitatea, greutatea acestor angrenări, a acestor conexiuni, disjuncții, circuite și scurtcircuite [...] A crea noi circuite privește în același timp și crierul, și arta [...] Creierul este un volum spațio-temporal: este de datoria artei să traseze în el noi drumuri actuale. Putem vorbi despre sinapse cinematografice, despre racorduri și false racorduri [...] circuitele nu sunt aceleași la Godard și Resnais" (*Tratative*, 56-57).

Senzualitatea barocă a interioarelor și a decorațiilor din hotel se opune geometriei conștiente a vieții rațiunii. *L'année dernière à Marienbad* este o „hartă" a Gândirii și a Memoriei, însă, în această hartă, mai multe file (fețe) sunt suprapuse. Mai multe versiuni ale aceleiași vârste coexistă. Memoria nu mai este simpla sumă a amintirilor ci, deopotrivă, suma amintirilor și a uitărilor. Fiecare versiune a trecutului își are propria vârstă. Fiecare variantă a anului trecut la Marienbad

își dispută prezentul cu aceeași fervoare și cu același drept. Totul – până și tăcerile din film – imploră o soluție. X și A sunt prizonieri ai prezentului. Ei încep să existe atunci când filmul este proiectat și încetează să mai fie atunci când filmul se sfârșește (asemenea descrierii Noului Roman, care își creează referința în același timp în ce creează textul). Senzațiile – adevăratele personaje ale filmului – aparțin trecutului. Ele călătoresc între „paginile" memoriei. Resnais depășește tipologia oricărui personaj (o categorie atât de literară) pentru a ajunge la senzații, la o viață, dincolo de psihologie, la Gândire și, inevitabil, la Creier și la ceea ce implică ceasornicăria sa cerebrală. Diferitele vârste ale lumii coincid cu tot atâtea senzații, iar gândirea este timpul – împotriva ceasului, împotriva cronologiei – care corespunde acestor senzații.

Adevăratul „subtext" al filmului lui Resnais îi aparține lui Proust sau chiar lui Radu Petrescu din *Didactica nova* („Stările de suflet trebuie considerate doar ca niște aparate optice servind la fixarea unor imagini – și atâta tot, știind însă că în desenul acestora din urmă, pentru a-l face să trăiască, ora prezentă își depune conținutul ei sentimental; imaginea nu este imagine decât pentru că e în permanență vie și dacă am încerca s-o despărțim de conținutul ei actual, altul de fiecare dată când o întâlnim, din vietatea groasă și colorată nu ne-am alege decât cu două biete cadavre informe în care nici în cele mai rele coșmar n-am accepta a ne recunoaște. [...] stările noastre de suflet sunt aparate optice defectate imediat după întrebuințare, este greu să încerci imposibilul"[45]). Nu reușim să recuperăm vreodată trecutul prin amintire, ci doar „acea unitate ritmică pe care se desfășoară imaginile noastre despre

noi înșine”[46], pentru a cărei captare, aici în interiorul Filmului-Memorie, nimic nu este imposibil. Sau, urmărind linia deschisă de Alex. Leo Șerban: trebuie să fim conștienți că „într-un film (și) despre Memorie, incertitudinea este firească [...] este Memoria obișnuită a unor oameni obișnuiți; obișnuiți să uite [...] *Anul trecut la Marienbad* îndrăznește să facă acest lucru extrem: povestește un vis care ar putea fi propria noastră memorie. Ca și visul, filmul nu are decât o certitudine: aceea din timpul vizionării lui. Odată terminată această experiență (irepetabilă în cazul visului, repetabilă în cel al filmului), singurul lucru care ne rămâne este memoria”[47]. La fel ca și Proust, Resnais ne arată că ocupăm un loc care sporește întruna în Timp, care nu este niciodată pierdut, care este *în-corp*-orat (întrupat) în noi. Timpul este, fără întrerupere, trăit, secretat de noi înșine, gândit de noi înșine, Imagine despre noi înșine de-la-mai-multe-vîrste.

Într-un anumit sens, *L’année dernière à Marienbad* atinge magnetismul și misterul filmului mut. Imaginea și sunetul (muzica și dialogul) se opun, determinând o tensiune proprie unui anumit mod de a face cinema. Este momentul în care a șaptea artă abandonează armele narațiunii. Ia astfel naștere posibilitatea de a transforma imaginea în Timp, un timp împietrit, independent de mișcare. Resnais respectă cerința lui Artaud de a crea un cinema al creierului, filmul unei făpturi cerebrale. Este însă un creier-senzație, nu o mașină a intelectului, ci un mecanism producător de „sinapse cinematografice” (Deleuze). „Epiderma” umană a lucrurilor, pielea realității sunt uneltele cinematografului. Filmul este exaltare a materiei, care apare în fața ochilor noștri printr-o spiritualitate profundă, stabilind o relație esențială cu

creierul. Imaginile se nasc, iar când spunem că se nasc, știm că se nasc unele din altele, impun o sinteză mai puternică decât cea a abstracției pure, creează lumi care trăiesc *pentru* ele și *prin* ele însele. Din acest joc al aparențelor, din această transsubstanțiere a materialității se naște un limbaj anorganic care mișcă spiritul, mișcă gândirea prin osmoză, trece simpla transpunere în cuvinte pe plan secundar. Pentru că „sculptează" cu materia, cinematograful nu ne separă de viață, ci ne întoarce la o ordine primitivă a lucrurilor, acea ordine în care *a vedea* însemna a *vedea cu tot corpul*, cu materia din interiorul trupului.

Filmul lui Resnais arată subtilitatea metamorfozelor prin care trec imaginea-mișcarea și imaginea-timp, precum și tensiunea dintre diferențele lor. Cele două tipuri de imagini sunt separate și prin faptul că ele reprezintă strategii formale diferite: forme diferite ale timpului. Diferitele concepții ale gândirii, percepției, memoriei, mișcării, imaginii, montajului, narațiunii sunt toate concepții implicite ale unei forme a timpului intuite de fiecare autor. Tarkovski obișnuia să numească activitatea unui regizor acțiunea de „a sculpta în timp".

Patricia Pisters (1998) ia în serios afirmația lui Deleuze, „Creierul este ecranul". Ea susține că gândirea lui Deleuze despre film își ia ca model creierul în dauna unui model al ochiului și al reprezentării. Ea se întreabă cum poate fi înțeleasă imaginea în afara conceptului de reprezentare. Se interoghează asupra acestui model al creierului adoptat de Deleuze. Noțiunea de imaginar este contestată (tot în spirit deleuzian). Cinematograful produce realitate, nu reprezentare. El nu reprezintă lumea, ci „face rizom cu

lumea”[48]. Ducând argumentul lui Deleuze către consecința sa finală ea ajunge la ideea potrivit căreia „întreaga lume poate fi văzută ca un univers meta-cinematografic, plin de «materie» audio-vizuală”[49], de vreme ce imaginile produc raporturi care ne forțează să gândim, care ne obligă să vedem ceva nou.

Patricia Pisters stabilește în mod corect filiația bergsoniană din gândirea lui Deleuze despre cinema. Înțelegerea lui Bergson, precum și a ontologiei lui Deleuze trebuie să aibă ca punct de pornire faptul că toată *materia este imagine* și universul este definit ca „*ansamblu de imagini*” (*Materie și memorie*), acționând și reacționând unele la celelalte pe toate fețele și părțile lor. De asemenea, o altă premisă bergsonian-deleuziană este aceea că și corpul, și creierul sunt imagini. În sensul că ambele sunt suprafețe receptive, acționând și reacționând la propagarea energiei și în fața forței materiei. Deci, pentru Bergson (și Deleuze) există o continuitate între materie, corp, creier, toate acestea reprezentând un anumit tip de imagine și toate fiind prinse într-un flux împreună cu celelalte imagini. În acest flux al materiei, creierul și corpul conectează imaginile și percepția imaginilor, integrându-se în aceeași rețea complexă. Însă acest aspect nu presupune o subscriere totală la materialism. Pe de o parte, Bergson acceptă identitatea dintre mișcare, materie și imagine și, pe de altă parte, descoperă Timpul înțeles ca existență-împreună a straturilor duratei (din care materia este unul dintre straturi), forma ce poate fi presimțită în natură, dar și în noi înșine. Afirmația lui Fellini – „suntem în același timp copilăria, bătrânețea și vârsta noastră de mijloc” – devine iarăși relevantă prin bergsonismul ei. Alăturarea materiei și a memoriei și conceperea unei materii cu propria ei „conștiință”

arată neaderarea lui Deleuze la limbajul fenomenologiei. Acolo unde fenomenologia explică fenomenul conștiinței drept conștientizare a unui lucru, Bergson și Deleuze spun „conștiința este un lucru”. Cu alte cuvinte, dacă materia este o imagine în sine și nu doar un act al conștiinței noastre, atunci imaginile „există” în univers într-o stare virtuală, ignorând corpul și posibila acțiune a acestuia asupra lor.

Distincția dintre actual și virtual este foarte importantă atât pentru Deleuze, cât și pentru Bergson. La cei doi, cuplul conceptual actual-virtual este legat de conceptul de „diferență internalizată”. Această diferență este alimentată de un motor intern, de forța explozivă pe care viața o poartă cu sine – „elanul vital” („elanul vieții” în traducerea românească a lui Vasile Sporici). Prin proclamarea fundamentului pozitiv al vieții ca diferențiere internă, mișcarea de la actual la virtual devine crucială, lucru sesizat și de Patricia Pisters (*op.cit.*, 67). În timp ce în filozofia clasică opoziția dintre real și ireal era definită prin criteriul identitar (identitatea este crucială în imaginea dominantă, clasică a gândirii). Cuplul teoretic actual-virtual presupune o imagine a gândirii (împotriva binarismului), lipsită de negativitatea opoziției, care afirmă diferențele în termeni de grade ale realității[50].

Esențială este distincția virtualului de posibil. Acesta din urmă este opus realului: ceea ce este posibil nu este real, deși poate deveni real. Virtualul nu se opune realului, ci este realitate neactualizată încă (netransformată încă în acțiune). Ceea ce este virtual (un gând, o amintire, un vis) poate deveni actual, dar este deja real. O altă diferență dintre posibil/real și virtual/actual este următoarea: atunci când stabilim ceea ce este posibil avem în minte un criteriu al asemănării, însă

actualizarea virtualului este un act de creație (care nu implică criteriul asemănării). Această creativitate este valorizată de Bergson. El consideră posibilul o noțiune înșelătoare, deoarece acesta presupune o realitate pre-existentă ce limitează evoluția creatoare. Distincția dintre actual și virtual va fi o importantă unealtă conceptuală pentru teoretizarea procesului care se desfășoară în imaginea-timp. Cum se face trecerea de la actual la virtual? În percepție, trecerea se realizează prin decuparea din materie a acelor elemente de care este interesat centrul (perceptiv) de indeterminare (subiectul):

> „Pentru a ajunge la această transformare nu trebuie să iluminăm obiectul, ci dimpotrivă, să-i întunecăm anumite laturi, să diminuăm cea mai mare parte din el, astfel încât ceea ce rămâne din el, în loc să se mențină închis în mediul înconjurător ca un lucru, să se detașeze ca un tablou. [...] Atunci, pentru noi totul se va petrece ca și cum am reflecta pe suprafețe lumina care emană din ele, lumină care, propagându-se continuu, nu a fost niciodată revelată. Imaginile care ne înconjoară vor părea că se întorc spre corpul nostru, dar având, de această dată, fața ce interesează corpul, luminată ; din substanța lor ele desprind ceea ce noi vom fi reținut în treacăt, ceea ce putem influența” (*Materie și memorie*, 30).

Iată cum înțelege Bergson percepția: nu ca o intenție a minții, ci ca o scădere (sustragere) în funcție de necesitățile corpului (deci și ale creierului). Din acest motiv, același obiect ni se poate prezenta în mai multe feluri. Există posibilitatea de

a face vizibil ceea ce înainte a fost invizibil. Totul este deja prezent în mod virtual în imagine, deși acest *tot* nu poate fi întotdeauna văzut, ci numai acele fețe ale virtualului care au fost actualizate. Imaginea și percepția imaginii sunt strâns legate. Ambele joacă un rol în universul imagistic. Ceea ce este important este întâlnirea dintre imaginea „creier" („corp") și celelalte imagini, toate reacționând unele la celelalte într-o variație continuă.

Tot Patricia Pisters stabilește o altă genealogie a teoriei lui Deleuze despre cinema: legătura sa cu Charles Sanders Peirce, arătând că Deleuze asamblează în cele două volume despre cinema filozofia lui Bergson și semiotica lui Peirce. Dacă tipurile de imagini („imagini-percepție, acțiune, afecțiune") sunt împrumutate de la Bergson, atunci pentru o logică a semnelor, Deleuze recurge la Peirce atunci când se referă la icon, simbol și alte semne peirciene. Însă inventează și propriile sale semne: „opsemne, sonsemne, tactisemne". Peirce este preferat în dauna lui Saussure dintr-un motiv foarte simplu: primul, spre deosebire de al doilea, manifestă o afinitate pentru natura non-lingvistică a semioticii, păstrând noțiunea de imagine în interiorul semnului. La Saussure, imaginea devine semnificant.

Având în vedere această genealogie pe care am stabilit-o mai sus, acest mod de gândire a cinemaului se va axa pe studiul unor „autori" (regizori) urmărindu-se nu intenția de a identifica fiecare tip de imagine cu inventatorul ei, ci de a vedea cum fiecare imagine are propriul ei stil care intră în existență sub anumite condiții. Fiecare regizor va reprezenta deci o configurație specifică a unui anumit tip de imagine. Fiecare autor va actualiza propriile sale imagini din câmpul

virtual al posibilităților de existență cinematografică (câmpul de imanență cinematografică).

Regimul organic al imaginii-mișcare

În *Le Bergsonisme*, Deleuze manifestă un interes accentuat pentru potențialul ontologic al imaginii. Descoperind calea trasată deja de Bergson – aceea în care el recunoaște că „nu există percepție care să nu fie impregnată de amintiri” (materie și memorie deopotrivă) –, el explică ce anume se întâmplă într-o situație normală de percepție:

> „Care este cadrul comun amintirii pe cale de a se actualiza (amintirea care devine imagine) și imaginii-percepție? Cadrul comun este mișcarea. Deci în relația dintre imagine și mișcare, în modul imaginii de a se extinde pe sine în mișcare, va trebui să găsim ultimele mișcări ale actualizării: amintirile au nevoie pentru a se actualiza de un aliat al mișcării. Din nou, aliatul este dublu. Câteodată percepția se extinde în mod natural în mișcare; o tendință motorie, o schemă motorie realizează o deconstrucție a obiectului perceput în funcție de utilitate. Această relație mișcare-percepție ar fi ea singură suficientă pentru a defini o recunoaștere pur automată, fără intervenția amintirilor (sau, dacă vreți o memorie instantanee compusă numai din mecanisme motorii). Totuși, amintirile au un impact. Deoarece, în măsura în care imaginile-amintire se

aseamănă cu percepția propriu-zisă, ele se extind în mișcări ce corespund percepției și sunt adoptate de aceasta”[51].

Percepția activează amintirile necesare pentru a acționa imaginea senzori-motorie a lucrului. Același lucru se întâmplă în imaginea-mișcare a cinematografului. În imaginea-mișcare, percepția este imediat extinsă în acțiune. Virtualul devine aproape instantaneu actual, deși cele două sunt distincte. Este ceea ce Deleuze numește „sistemul senzori-motoriu” (sau „regimul organic”) al imaginii-mișcare. Timpul (memoria, virtualul) este reprezentat indirect prin acțiunile unei configurații spațiale. În cazul imaginii-amintire sau imaginii-vis (oniro-imaginii), timpul este reprezentat ca actualizare a trecutului sau a imaginarului. Am arătat deja că, pentru Bergson, imaginile (mișcarea, materia) au propria lor realitate. Creierul este un centru de comandă a cărui funcție este să conecteze, să transmită mișcare (nu reprezentări). Pentru el, percepția se extinde în acțiune. Imaginea-mișcare, fiind legată de percepție și de activitatea creierului (a sistemului nervos, dar și a întregului corp ca centru care transmite și primește mișcare), are în vedere acțiunea corporală. În interiorul acestor coordonate este concepută imaginea-mișcare cinematografică: prin legătura cu acțiunea senzori-motorie (corporală). În aceste condiții, cinematograful este capabil să încadreze, să sintetizeze secțiuni mobile ale duratei: mișcarea exprimă schimbarea în interiorul duratei. Conceptul bergsonian al timpului ca durată (mișcare moleculară) implică apariția schimbărilor. În regimul organic al imaginii-mișcare timpul se exprimă indirect prin

intermediul montajului. Există și imagini-durată în care schimbarea este exprimată direct, însă acestea aparțin regimului cristalin al imaginii-timp.

Așa cum am arătat deja, Deleuze distinge diferite avataruri ale imaginii-mișcare: imaginea-percepție, imaginea-acțiune și imaginea-afecțiune. Nimic nu se ascunde în spatele imaginilor, ele constituie un plan de imanență: imaginea-mișcare reprezintă materia care curge neîntrerupt, unde fiecare imagine acționează și reacționează la alte imagini:

> „Corpul meu este o imagine, deci un ansamblu de acțiuni și reacții. Ochiul, creierul meu sunt imagini, părți ale corpului meu. Cum ar putea creierul meu să conțină imagini de vreme ce el însuși este o imagine printre alte imagini? Imaginile exterioare acționează asupra mea, îmi transmit mișcare, iar eu restitui mișcare: cum ar putea imaginile să se afle din moment ce eu însumi sunt o imagine, adică mișcare? Și pot eu oare, la acest nivel, vorbi de mine, de ochi, de creier și de corp? Ar fi vorba mai curând de o stare gazoasă. Eu, corpul meu, am fi mai degrabă un ansamblu de molecule și de atomi reînnoiți fără încetare. Putem oare vorbi și de atomi? Aceștia nu s-ar distinge de lumile, de influențele interatomice” (*Imaginea-mișcare*, 90).

Evident că Deleuze face trimitere aici la lumea imaginilor-mișcare pure. În acest stadiu ochiul este în lucruri, în imagini. Imaginea-percepție, primul avatar al imaginii-mișcare are posibilitatea de a deveni subiect sau obiect: o percepție subiectivă este o percepție în care imaginile variază în funcție

de o imagine centrală, privilegiată (corpul, creierul), o percepție obiectivă este o percepție în care, la fel ca și în lucruri, toate imaginile variază în funcție de celelalte pe toate fațetele și părțile lor. Imaginea-percepție cinematografică trece constant de la subiectiv la obiectiv, și invers. Din acest motiv, Deleuze preferă să vorbească despre imaginea-percepție în discursul indirect liber în locul unor termeni precum subiectivitate-obiectivitate.

Așa cum am arătat deja, Deleuze împrumută de la Bergson și termenii de imagine-acțiune și imagine-afecțiune. Prin caracteristicile sale interne, imaginea-afecțiune lucrează direct asupra sistemului nervos, activând afectele. Imaginea-afecțiune are la bază posibilitățile virtuale care activează și sintetizează afecte. Prim-planul cinematografic deține cea mai mare putere[52] de afecțiune, deoarece acesta este legat de chip, fiind o suprafață de reflecție și de micro-mișcări intensive care exprimă o anumită calitate. Deleuze îi desemnează pe Griffith, Eisenstein, Von Sternberg, Bergman și Carl Dreyer ca maeștri ai imaginii-afecțiune. Prim-planul de-individualizează fața, o face plată și dezorientează tridimensionalitatea spațiului, deschizând dimensiunile Timpului și Spiritului. Un exemplu în acest sens îl reprezintă prim-planurile fluide ale filmului lui Dreyer, *La Passion de Jeanne D'Arc* – filmul-afecțiune prin excelență. Mai mult, se poate concepe o imagine-afecțiune lipsită de figura chipului prin construirea unui spațiu fragmentar dezorientat care nu ia naștere neapărat prin intermediul prim-planului: un spațiu oarecare, deconectat, descentrat, plin de afecte spirituale precum spațiul din filmele lui Bresson. În *Pickpocket* de pildă, mâna nu este încadrată împreună cu corpul. Marginea cadrului retează conexiunea

pe care aceasta o are cu trupul. Mâna este izolată într-un cadru, într-un spațiu deconectat.

Imaginea-acțiune se bazează pe acțiunea și reacțiunea senzori-motorie: personajele sunt confruntate cu o situație la care răspund prin anumite acțiuni. Trăsăturile și forțele sunt actualizate direct în tipuri de spațiu determinate geografic, istoric și social. Afectele și impulsurile apar acum întrupate în comportament sub forma emoțiilor și senzațiilor care îl ordonează și dezordonează. Iată o caracterizare a realismului: mediul și moduri ale comportamentului, medii care sunt actualizate și moduri ale comportamentului care se întrupează. Imaginea-acțiune este chiar relația dintre cele două (mediu și comportament), precum și toate variantele acestei relații.

În cadrul imaginii-acțiune, Deleuze deosebește două figuri formale. Prima în care personajul se găsește în anumite situații la începutul filmului. Acea situație inițială este tulburată de anumite acțiuni pentru ca la sfârșitul filmului situația să fie restabilită. Există și cazul în care acțiunea primează – filmele lui Chaplin.

Peirce în cercetarea lui Deleuze

Primul concept important adoptat de Deleuze din teoria lui Peirce este acela de *semn*, definit în modul următor:

„Un semn sau *representamen*, este ceva care ține locul a ceva pentru cineva, în anumite privințe sau în virtutea anumitor însușiri. El se adresează cuiva, creând în mintea acestuia un semn echivalent, sau poate un semn mai dezvoltat. Semnul acesta pe care-l creează îl numesc *interpretantul* primului semn. Semnul ține locul a ceva, anume al obiectului său. El ține locul acestui obiect nu în toate privințele, ci cu referire la un fel de idee, pe care am numit-o uneori *fundamentul* representamenului”[53].

Spre deosebire de concepția saussuriană, biplană, unde semnul comportă un semnificant și un semnificat, semnul este văzut aici ca fiind monoplan, în accepția tradițională de substitut. Nu trebuie însă să uităm că în procesul de semioză (sau „acțiunea unui semn”) asistăm la cooperarea a trei elemente, semnul, obiectul său și interpretantul său, această influență tri-relativă nefiind în nici un fel reductibilă la acțiuni între perechi, prezența tuturor celor trei termeni fiind obligatorie pentru ca procesul de semioză să funcționeze. Prin interpretant se vor desemna efectele semnificative ale semnelor. Semnul este de asemenea definit ca

„un prim care întreține cu un secund, numit obiectul său, o relație triadică atât de autentică, încât ea poate determina pe un terț, numit interpretantul său, să întrețină cu obiectul său aceeași relație triadică pe care o întreține el însuși cu același obiect. Relația triadică este autentică, adică cei trei membri ai săi sunt legați împreună într-un mod ireductibil la vreun complex de relații diadice”[54].

În „Fragmentele semiotice”, incluse în *Semnificație și acțiune*, Charles Sanders Peirce vorbește despre „Ideoscopie” – știința ce constă în „descrierea și clasificarea ideilor ce aparțin experienței comune sau care apar în mod firesc în legătură cu viața obișnuită, fără a ține seama de validitatea sau non-validitatea lor și nici de psihologia lor”[55]. În acest studiu, el ajunge să împartă ideile în trei clase: „a Primeității, a Secundității și a Treității”[56] („Firstness”, „Secondness”, „Thirdness”). „Firstness” desemnează „modul de a fi a aceea ce este așa cum este, în mod pozitiv și fără referire la nimic altceva”. Deleuze concepe imaginea-afecțiune ca o instanță a primeității (firstness). „Secondness” desemnează ceea ce se află în relație cu un element secund, „modul de a fi a ceea ce este așa cum este în raport cu un secund, dar fără referire la vreun terț” (ex. acțiune-reacțiune), fiind categoria realismului, actualizatului, individualizatului. Imaginea-acțiune aparține acestei categorii. „Thirdness” este „modul de a fi a ceea ce este așa cum este prin faptul că pune în relație reciprocă un secund și un terț”[57], fiind legată de imaginea mentală sau de imaginea-relație, ea indicând un element semiotic, o lege sau convenție, interpretarea, relațiile mentale: obiecte ale gândirii care au propria lor existență în afara gândirii. Este o imagine care are ca obiect relații, acte simbolice, intelecții. Această imagine a fost introdusă de Hitchcock în cinema, deoarece autorul lui *Vertigo* a creat o conștiință a camerei de filmat care îl implică pe spectator. Personajele și spectatorii au acces la imaginea mentală, fiind din ce în ce mai mult reduși la situații pur optice: sistemul senzori-motoriu este întrerupt, declanșând astfel criza imaginii-mișcare.

Deși recunoaște că Peirce nu a articulat un sens sigur al relației dintre semn și imagine, Deleuze recunoaște că imaginea dă loc la Peirce unor semne. Sensul semnului pe care filozoful francez și-l apropriază presupune faptul că semnul este „o imagine particulară care reprezintă un tip de imagine, fie din punctul de vedere al compoziției sale, fie din punctul de vedere al genezei sau al formării (sau chiar stingerii) sale”. Deleuze atenționează asupra faptului că, deși cele două clasificări, clasificarea semnelor făcută de Peirce și clasificarea tipurilor de semne (deci de imagini) făcută de el, nu se suprapun, el adoptă anumite taxonomii peirceiene păstrându-le sau modificându-le sensul[58].

„Cadru și plan, cadraj și decupaj”

Camera de filmat în-cadrează întotdeauna o porțiune de lume, un bloc spațiu-timp. Segmentul înregistrat este apoi proiectat pe un ecran. Ecranul: o ramă ce încadrează o altă ramă: se stabilește astfel o dimensiune pentru materialul lipsit de dimensiune (fie că se filmează niște munți sau o persoană, imaginile sunt proiectate pe un ecran de aceeași dimensiune), acesta nefiind unificat, ci deconectat de la coerența inițială pentru a primi o nouă „coerență”. De fapt, cadrul camerei înstrăinează o porțiune de lume pentru ca apoi să fie recompusă pe ecran cu ajutorul unui set de elemente eterogene. Oricât am încerca să militățm pentru ideea unui cinema al *mimesis*-ului tradițional, trebuie să recunoaștem

această trăsătură fundamental destabilizatoare a celei de-a șaptea arte. Chiar și la cel mai rudimentar nivel al său – fie că vorbim de cadrul camerei de filmat sau de cadrul ecranului – cinematograful deteritorializează[59] imaginea pentru a o reteritorializa pe ecran.

Cadrul demarchează un set închis de elemente, iar încadrarea implică (platoul, personajele, recuzita) tot ceea ce este prezent în imagine: alegerea mai multor elemente diferite și disparate care pot intra într-un set. Un analog al cadrului poate fi găsit într-un model informațional și nu lingvistic. Elementele din interiorul cadrului vor fi considerate informații. Astfel, cadrul va avea două tendințe: una de aglomerare și de saturare și cealaltă de rarefiere. Marele ecran și profunzimea câmpului au permis ca o scenă secundară să se petreacă în prim-plan și o scenă mai importantă să se petreacă în *background* (planul secundar). La limită, există posibilitatea de a filma un cadru în care nu mai poți distinge între planul secundar și planul principal (imaginea non-ierarhică – abstractizarea bidimensională).

La cealaltă extremă, în cadru se poate obține un efect de rarefiere, fie prin evidențierea unui singur obiect (e.g. cadrul din *Psycho* al lui Hitchcock care se focalizează asupra scurgerii de la duș pentru a oferi efectul-limită al producerii unei crime) sau atunci când setului de elemente cuprinse în interiorul cadrului i se sustrag o parte dintre acestea, creându-se efectul de dezolare, înstrăinare sau chiar alienare (peisajele industriale din filmele lui Antonioni). Cel mai mare grad de rarefiere este ecranul negru sau ecranul alb:

> „Maximum de rarefiere pare atins odată cu ansamblul gol, când ecranul devine complet negru sau complet alb [...] cadrul ne învață, astfel, că imaginea nu se oferă doar privirii. Ea este la fel de lizibilă precum este vizibilă. Cadrul are această funcție implicită, de a înregistra nu numai informații sonore, ci și vizuale. Dacă vedem foarte puține lucruri într-o imagine e pentru că nu știm s-o citim, evaluându-i la fel de greșit atât rarefierea, cât și saturarea. Va exista o pedagogie a imaginii, mai ales odată cu Godard, când această funcție va fi dusă până la explicit, când cadrul va funcționa ca o suprafață opacă de informare, când bruiată prin saturare, când redusă la un ansamblu vid, la ecranul alb sau negru" (*Imaginea-mișcare*, 28).

O pedagogie a imaginii există și în *Când se lasă seara peste București sau Metabolism* (2013). În cel de-al treilea său lungmetraj, Corneliu Porumboiu construiește o scenă în care Paul, regizorul interpretat de Bogdan Dumitrache, urmărește materialul tras în ziua precedentă de filmare. Scena este filmată în așa fel încât noi, spectatorii, să nu vedem nimic din ceea ce a fost filmat, nu putem privi nici măcar un cadru din filmul care se face. Dintr-o conversație ulterioară, aflăm că regizorul este nemulțumit de acest material și că scena va trebui filmată din nou. Ca mai toate cele 17 planuri-secvență care alcătuiesc filmul, și această scenă este filmată cu o cameră statică. Aparatul de filmat este adesea îndreptat către încăperi și interioare ce conțin un minimum de mobilier. La finalul scenei, Paul coboară ecranul (alb) al proiectorului peste ceea ce, în camera pe care o vedem, este al patrulea perete: ecranul negru. Se trece astfel de la cadre extrem de

rarefiate la un grad zero al imaginii și la un punct maxim de abstractizare (ecranul negru). Este o scenă care îmi amintește de cuvintele lui Valéry, de acea puritate a planului unde „nici viața, nici sângele nu lasă urme”. Cuvintele sale sunt relevante în acest caz tocmai pentru că puritatea planului și a limbajului cinematografic, eficiența sa în fotografierea realității sunt extrem de importante pentru Corneliu Porumboiu. La fel ca și regizorul din film, în acest al treilea lungmetraj, el ajunge să-și pună propriile mijloace de reprezentare a realității sub semnul întrebării. Așa cum am văzut (în scena deja amintită), imaginea tinde spre forme autoreflexive și spre abstracție. Figurativul tinde spre abstracționism, însă, fiindcă este vorba despre un mediu fotografic, reacționăm la abstracționismul din inima imaginii figurative. *C’est pas une image juste, c’est juste une image*, ar adăuga Godard. Regizorul pare să spună: *imaginea aceasta are o valoare proprie, o viață proprie, ea nu este o simplă proiecție bidimensională a realității*. Filmul lui Porumboiu este o reflecție asupra propriilor mijloace de a face film, o analiză a metabolismului autorului de cinema. Pentru aceste trăsături, regizorul a fost deja criticat și va fi criticat în continuare de către cei care nu înțeleg un proiect de acest tip. Dificultatea principală în înțelegerea filmului *Când se lasă seara peste București…* se leagă în principal de „prăbușirea” unor lanțuri cauzale ale acțiunii. Ambiguitatea și ermetismul reproșate sunt o reacție în fața unui tip de narațiune care refuză o cunoaștere omniscientă a evenimentelor. Fidel propriului proiect și propriei generații, Porumboiu propune o concepție asupra narațiunii cinematografice în care totalitatea realității este esențial incognoscibilă. Mai exact, ceea ce îi deranjează pe spectatorii

obișnuiți cu schemele narative clasice este intruziunea unor detalii, situații și fapte nemotivate cauzal, o atitudine care se opune (vehement) rezolvării conflictului din filmele hollywoodiene. În plus, greutatea pe care unii spectatori o resimt se datorează și dedramatizării mizanscenei lui Porumboiu. Povestea nu este însă un punct slab în *Metabolism*. Dar ea nu mai este o miză atât de importantă. Narativitatea nu mai ocupă un plan central, ci este tratată mai degrabă ca o simplă funcție. Funcția-narațiune este subordonată „funcției-autor”[60] (Foucault) și din această ecuație rezultă o formă cinematografică care se referă la ea însăși; și totuși nu este prinsă numai în forma interiorității, ci se identifică cu desfășurarea propriei exteriorități, expresia cinematografică devenind în acest caz un mod de explorare, de căutare și de depășire a propriilor reguli de a face film.

Deși puțină, informația narativă este oferită spectatorului într-o progresie naturală firească, lipsită de artificialitate. Să rezumăm pe scurt acțiunea filmului. Paul este în mijlocul producției ultimului său film. Știm că a filmat două săptămâni și că i-au mai rămas tot atâtea zile de filmare. Deși momentul nu poate fi mai nepotrivit, el alege să își ia o zi liberă pentru a o petrece cu Alina (Diana Avrămuț), actrița cu care are o relație pasageră și care joacă un rol secundar în filmul său. Motivând inițial că are o criză de ulcer, apoi o gastrită, Paul decide să-și petreacă ziua în compania femeii pe care, deși nu recunoaște, o dorește într-un mod care îl face extrem de vulnerabil. De la început, îți dai seama că Paul își dorește ca raportul de putere dictat de situația regizor-actriță (debutantă într-un rol secundar) să se extindă și asupra relației sale cu Alina. El îi vorbește întotdeauna iubitei pe un ton didactic. Ea

joacă rolul studentei/amantei supuse, aparent dispuse să trateze această ocazie ca pe o lecție. Regizorul vorbește despre diferența dintre filmul pe peliculă și cel digital, despre cum limita de timp impusă de peliculă va dispărea în viitor și despre consecințele pe care această dispariție le va avea asupra modului în care se va face film. În aceeași linie se înscrie și conversația pe care cei doi o au la masă despre diferența dintre mijloace și conținut, un dialog care, deși pornește de la o discuție despre bucătăria chinezească și cea europeană, nu este deloc despre mâncare. Din nou, este vorba despre chestionarea mijloacelor și despre abilitatea acestora de a exprima un conținut, o realitate mai mult sau mai puțin comunicabilă. Repetarea obsedantă a scenei de nuditate pe care Paul a scris-o pentru Alina este un simbol al slăbiciunii regizorului, un semn al nesiguranței firești pentru orice creator. Pentru Porumboiu, succesul actului de creație cinematografic nu este niciodată garantat. Filmul său încearcă să comunice tocmai fragilitatea oricărui act de creație, dificultatea pe care orice regizor o întâmpină în comunicarea propriei viziuni. Exasperat, Paul vrea ca Alina să-și asume replicile pe care le rostește în film și comportamentul pe care rolul îl cere „până la ultima celulă”. Nu trebuie să uităm că Diana Avrămuț interpretează o actriță de teatru aflată la primul ei rol într-un film. Atât Porumboiu, cât și alter-ego-ul său din film știu că nu oricine poate fi prezent cu adevărat în fața camerei de filmat, nu oricine se poate livra pe sine. Problema a fost mai bine tranșată de Cristi Puiu*:*

> „Nu există nici cinema realist, nu există nici pictură realistă, ci există doar abstracțiuni ale lumii ăsteia. Noi

> credem că un anumit lucru e realist pentru că reușim să identificăm obiectul, pentru că ne simțim confortabil așa. Asta nu există. În realitate, doar tu ești acolo, doar tu și cu mintea ta, iar atunci când deschizi gura și vorbești, vorbele acelea au mult mai multă legătură cu tine decât cu lumea despre care vorbele astea povestesc”[61].

Este vorba despre un act de traducere. Paul trebuie să „traducă” în sunete, imagini, joc actoricesc, poveste un gând, o viziune, o lume interioară incomunicabilă în totalitate. Exact ca într-o traducere de poezie, există pierderi la fiecare etapă. Filmul se schimbă progresiv, pentru că regizorul vorbește în numele său dintr-o poziție mediată și, deci, impură. Viața interioară suferă o reală distilare în comunicarea cinematografică. Eu este inevitabil un Altul. Chiar dacă endoscopia ne permite să privim în interiorul corpului regizorului, identitatea se comunică întotdeauna prin alteritate în cinema. Este însă la fel de important faptul că aceasta este trucată, o ficțiune la fel de necesară ca și convenția cinematografică. Însă oricât de profesoral și de sus îi vorbește Paul Alinei, relația de putere dintre ei este subminată de dorința pe care regizorul o simte pentru actriță. Atracția este atât de puternică încât ea transpare în modul în care se construiește filmul. Din personaj secundar, Alina devine personaj principal („când filmezi ceva ce te interesează, pui în centru, nu lași la periferie”, spune Paul). Este interesant și modul în care este inserată în film referința la Antonioni și la actrița-fetiș a acestuia, Monica Vitti. De fiecare dată, Alina pare să-i lase controlul lui Paul. Nu a auzit de Antonioni, este însă dispusă să învețe. Numai că tocmai

prin această slăbiciune, ea preia controlul, devine o voce a rațiunii în fața obsesiilor lui Paul. Fiindcă cei doi discută despre Antonioni, ar trebui să vorbim despre erotism și despre alienarea relațiilor de dragoste. Legat de *Aventura*, acesta spunea că filmul său nu încearcă să impună o atitudine morală, nu încearcă să fie un denunț sau o predică. Filmul este „o poveste, spusă în imagini, prin care, sper că se va putea vedea nu nașterea unei atitudini greșite, ci maniera în care atitudinile și sentimentele sunt înțelese greșit”. Erotismul este o temă explorată atât de des tocmai pentru că erosul (și ceea ce desemnăm prin proiecțiile erosului) este bolnav, pentru că nu este păstrat în proporții umane. Camera lui Antonioni filmează corpuri în așteptare, corpuri în mișcare, trupuri „bolnave de eros” neimplicate neapărat într-o acțiune, corpuri care se exprimă prin posturile pe care le adoptă în diferite situații. Fiecare întâlnire poate da naștere unei *aventuri* în care dorința depășește proporțiile umane și limitele sociale ale organizării dorinței. Exasperarea pe care o simțim ne face să reacționăm greșit dintr-un impuls erotic. Cuplul Paul-Alina își găsește un dublu în cel interpretat de Monica Vitti și Alain Delon în *Eclipsa*. Numai că, în acest caz, sticla care desparte sărutul celor doi este invizibilă. Alienarea este mult mai disimulată, spațiul dintre oameni este mai mare, imaginea este mult mai rarefiată și mijloacele trebuie să se schimbe odată cu „metabolismul” autorului de cinema.

Trimiterea la Antonioni nu este deloc nevinovată în cazul filmului lui Porumboiu, fiind relevantă mai ales în contextul discuției despre rarefiere și abstractizare. Cadrul a avut întotdeauna o natură spațială, geometrică sau fizică în măsura în care a constituit un sistem închis în relație cu anumite

coordonate alese sau cu anumite variabile selectate. Din această cauză, cadrul este câteodată considerat o compoziție spațială de linii paralele și diagonale, constituit asemenea unui receptacul, în așa fel încât blocurile și liniile imaginii care îl ocupă să își găsească un echilibru, iar mișcările lor să își găsească o invariantă. La Antonioni, geometria cadrului preexistă elementelor care urmează a fi inserate în el. Scena sărutului din *Eclipsa*, în care Alain Delon și Monica Vitti se sărută prin sticla transparentă a ușii ce desparte cele două camere, îi permite regizorului geometrizarea unui spațiu altfel non-armonizabil – spațiul ale cărui contururi incerte și schimbătoare trimit la liniile de fugă ale dorinței.

Într-un context diferit, cadrul poate fi conceput ca o construcție dinamică în acțiune, o configurație strâns legată de scena filmată, de imagine, de personaje și de obiectele care îl compun. Se va putea izola mai întâi un chip, pentru ca apoi să se arate mediul de care acel chip este înconjurat. Cadrajul presupune o limitare. Însă, în funcție de tipul de cadru, limitele pot fi concepute în două feluri, matematic sau dinamic: fie ca preliminarii pentru existența corpurilor cărora le fixează esența sau întinzându-se atât cât permite însăși puterea corpurilor.

Cadrul este fizic sau geometric în relație cu părțile sistemului pe care le separă și le reunește deopotrivă. Cadrul este inseparabil de distincțiile rigide geometrice. Chiar și lumina este expusă opticii geometrice, atunci când aceasta este despărțită prin umbre în două. Există de asemenea și tendința de a separa elementele naturii: cerul și pământul, aerul și apa (la Tarkovski, elementele apar în cadre în perechi – foc și pământ, apă și aer). Forțele naturii nu sunt încadrate

de obicei în aceeași modalitate în care sunt cadrate chipurile oamenilor sau mulțimile.

Această concepție geometrică și fizică a cadrului produce seturi imprecise divizibile în zone diferite. Cadrul nu mai este acum supus diviziunilor geometrice, ci gradațiilor fizice și senzoriale (în funcție de imagini-afecțiune). Părțile ansamblurilor vor fi părți intensive, iar ansamblul devine o mixtură transmisă prin toate părțile, prin tot spectrul de umbre și lumini, prin toată gama clar-obscur.

Atunci când nu se mai poate distinge între răsărit și apus, aer și apă, apă și pământ, atunci când intrăm în zona de indiscernabilitate a elementelor, elementele cadrului se divid prin grade de mixtură, într-o continuă transformare a valorilor lor. Ansamblul nu se mai poate divide fără o schimbare calitativă generată la fiecare transformare. Din punct de vedere al rolului jucat de cadru, imaginea cinematografică, susține Deleuze, este întotdeauna *dividuală* (*dividuel*), deoarece în ultima cadrare, ecranul, fiind un cadru al cadrului, dă o unitate de măsură comună unor lucruri care nu au o unitate de măsură: cadre mobile ale mediul înconjurător și prim-planuri ale chipurilor, un întreg sistem stelar văzut într-o picătură de apă – acestea nu au un numitor comun de distanță, reliefare sau lumină. Însă în toate acestea cadrul asigură o deteritorializare a imaginii.

Cadrul este legat întotdeauna de un unghi de cadraj. Aceasta deoarece ansamblul închis de elemente adunate într-un cadru formează el însuși un sistem optic care se referă la un punct de vedere asupra ansamblului. Acest punct de vedere poate fi extraordinar sau cel puțin bizar: „gândirea” de care este capabil cinematograful prin forța formală a cadrului

este capabilă de puncte de vedere care pornesc de la nivelul solului, de sus în jos sau de jos în sus etc. Însă aceste puncte de vedere sunt supuse unei reguli pragmatice care se aplică atât cinematografului narativ, cât și celui preponderent optic: ele trebuie „explicate” pentru a nu rămâne simple figuri estetice goale. Ele trebuie să fie normale, fie din punctul de vedere al unui ansamblu mai comprehensiv, care îl include pe primul sau din punctul de vedere al unui *nevăzut* inițial care este element al primul ansamblu. Un cadru care se poate focaliza asupra unei porțiuni foarte mici de decor și care, datorită apropierii extreme pare să descrie o realitate mai puțin figurativă decât cea a întregului, trebuie să fie urmat de un cadru de ansamblu sau panoramic pentru a putea fi integrat coerenței figurative globale. Un exemplu poate fi acel procedeu prin care un regizor filmează porțiuni foarte mici ale chipului un actor, acestea devenind spații deconectate, desprinse de identitatea întregului, spații optice pure, fragmente ale unui peisaj intensiv-afectiv. Există însă și tehnica decadrajului folosită de marii autori: atunci când un chip (Dreyer în *Patimile Ioanei D’Arc*) sau o mână (Bresson în *Pickpocket*) sunt tăiate de marginea cadrului.

Cadrul include și exclude în același timp, determinând în mod necesar câmpul elementelor din sistemul închis, precum și ceea ce se află în afara câmpului, dincolo de ramă, adică ceea ce rămâne pe dinafară. Deleuze propune aici un tip de cadru *extra-câmp* (*hors-champ*) reglat de *durată* (bergsoniană). Din punct de vedere spațial, fiecare cadru poate fi inclus într-un alt cadru, succesiunea extinzându-se, în principiu, până la un ultim cadru al tuturor cadrelor ce cuprinde universul. Un asemenea cadru ultim nu ar constitui un întreg, deoarece ar fi

conceput în termeni spațiali, adică nu ar avea *durată*. Totuși întregul deschis al duratei este întotdeauna prezent, deși nu poate fi livrat ca atare. În imaginea cadrată, *durata* insistă și subzistă manifestând într-un mod mult mai neliniștitor o radicală Alteritate spațio-temporală, plasată dincolo de omogenitatea spațiu-timp. Pentru fiecare cadru, există două spații *extra-câmp*, unul relativ și celălalt absolut, iar gradul în care fiecare se manifestă în interiorul imaginii cadrate este invers proporțional în opinia lui Deleuze. Imaginea cadrată și spațiul ei relativ aflat *în-afara-câmpului* formează o parte a spațiului tridimensional cu șase vectori al simțului comun și al experienței obișnuite – un spațiu, arată Bergson, care înlesnește iluzia unui timp abstract și omogen. Cu cât este mai mare continuitatea dintre imaginea încadrată și spațiul aflat *în-afara-câmpului* (*hors-champ*), cu atât imaginea va „aparține" unui spațiu și timp obișnuit, fiind în mai mică măsură o secțiune (un cașeu) a *duratei*. Procedând invers, cu cât imaginea este separată mai mult de spațiul relativ aflat *în-afara-câmpului* și deci deconectată de la coordonatele spațio-temporale ale experienței obișnuite, cu atât influența destructurantă a spațiului *în-afara-câmpului* va fi mai mare. Pentru Bergson, conceptul de durată definea timpul și conștiința umană (sau mai degrabă incomunicabilitatea directă a acesteia). Timpul nu poate fi definit de noi decât în secțiuni imobile, în timp ce el este în realitate mobil și întotdeauna incomplet. Interioritatea umană era pentru Bergson un fel de „durată", nefiind o unitate sau o multiplicitate cantitativă. Durata rămâne ceva inefabil, putând fi „intuită" numai indirect, prin imagini care nu alcătuiesc niciodată tabloul complet. Aceasta poate fi

concepută prin intermediul intuiției și imaginației (mai ales în cadrul artelor care, pentru Bergson, sunt explorări ale duratei). O performanță atinsă și de cinema: explorarea duratei este una dintre prerogativele celei de-a șaptea arte, face parte din potențialul ei de „gândire” și ține de structura sa ontologică. Prin distincția dintre spațiile *extra-câmp* relative și cele absolute ajungem la discuția despre *plan*. Planul „translatează” în imagine mișcarea relativă a secțiunii imobile a mișcării, exprimând mișcarea absolută a secțiunii mobile a *duratei*.

Decupajul este o determinare a planului, iar planul este determinarea mișcării care se stabilește în interiorul ansamblului (sistemului închis) de elemente cuprinse în cadru. Dar mișcarea depinde și de un întreg care este diferit de ansamblu din punct de vedere calitativ. Întregul (Deschisul) este durata.

> „Mișcarea exprimă așadar o schimbare a întregului sau o etapă, un aspect al acestei schimbări, o durată sau articularea acestei durate [...] mișcarea are două fețe, la fel de inseparabile ca fața și reversul [...] *ea este raport între părți și este afecțiune a întregului*” (*Imaginea-mișcare*, 36).

Pe de o parte modifică pozițiile elementelor care compun ansamblul – care sunt ca niște secțiuni (*coupés*), fiecare fiind imobilă în sine – și, pe de altă parte, este ea însăși secțiunea mobilă a întregului (a cărui schimbare o exprimă). Mișcarea este relativă din punctul de vedere al secțiunilor ei și absolută din punctul de vedere al Întregului (duratei). Deleuze se opune unei definiții strict spațiale a planului, arătând că

unitatea planului ține de unitatea mișcării, orice continuitate fiind determinată de actul care aduce împreună multiplicitatea mișcărilor. Astfel, ca determinanți spațiali imobili planurile pot desemna o multiplicitate ce corespunde unității duratei, ca secțiune mobilă sau perspectivă temporală. Cu alte cuvinte, acest dublu sens al planului, ca distanță spațială și continuitate temporală, cuprinde natura mișcării în calitatea ei de multiplicitate calitativă indivizibilă, iar dimensiunile specifice ale unui plan dat vor varia în funcție de numărul și de varietatea elementelor subsumate în mișcarea unificatoare. Acestea fiind spuse, planul poate constitui un plan fix, un singur cadru mobil sau o succesiune de planuri fixe sau mobile montate într-o formă de mișcare continuă. Dar planul poate fi definit și în unități de măsură mai mari care pot include întregul film (i.e. *Arca rusă* a lui Sokurov), un singur plan-secvență, o singură mișcare care să exprime totalitatea deschisă a duratei, distribuind elementele multiple din ansamblurile variate ale filmului.

Important nu este ca planul să fie de lungă durată, ci ca acesta să impună o anumită relație cu mișcarea. Planul este intermediarul între cadrajul ansamblului de elemente cuprinse în cadru și montajul întregului, cadrul izolând un set închis de elemente spațiale, în timp ce montajul asamblează un întreg temporal. Fiecare plan manifestă repoziționarea spațială a elementelor în timp ce simultan exprimă mișcarea *duratei*. În planul-durată, mișcarea se divide în părți individuale pentru ca, în același timp, continuând să unească aceste părți în interiorul unei singure multiplicități indivizibile. În plan, mișcarea se descompune și recompune, se împarte în configurații locale și se combină în modele

ample, aceste configurații și modele luând chipuri formale identificabile.

Planul este imaginea-mișcare și, în măsura în care leagă mișcarea de un întreg care se schimbă, este secțiunea mobilă a *duratei*.

În simțul comun, tindem să concepem mișcarea ca atribut al corpurilor stabile și solide, ca *ceva* ce aparține acestor corpuri. Însă în cadrul cinemaului putem vedea mișcarea extrasă din corpuri. Aparatul ne permite acest lucru. Mișcarea camerei de filmat face posibilă această metamorfoză. Mai multe mijloace mecanice sunt folosite în producția de cinema pentru a pune camera în mișcare. Camera poate fi montată pe o șină, pe o macara, poate fi purtată pe umăr, poate fi montată pe un automobil, pe o locomotivă de tren (așa cum s-a procedat atunci când la începuturile cinematografului s-a obținut primul *ghost ride*), pe un avion (survolările lui Antonioni din *Zabriskie point* sunt obținute în acest mod), ea putând astfel să „extragă din vehicule sau din mobile mișcarea care este substanța lor comună [...], mobilitatea care le este esența" (41). Camera mobilă tinde să extragă mișcare pură din corpuri, o mișcare trans-subiectivă, o existență independentă de orice personaj sau punct de vedere. Continuitatea dintre planuri poate fi menținută și prin montaj. Montajul și camera mobilă adaugă ceva unui cadru fix. Dar este la fel de adevărat că ele activează un potențial latent în corpurile aflate în mișcare din fiecare plan.

Ca secțiune mobilă planul exprimă nu numai întregul *duratei,* ci „nu încetează să facă să varieze corpurile, părțile, aspectele, dimensiunile, distanțele, pozițiile respective ale corpurilor care compun un ansamblu în imagine" (*Imaginea-*

mișcare, 42). Fiecare film se divide în timp, în planuri multiple, fiecare posedând perspectiva sa incomensurabilă. Fiecare plan reprezintă o anumită secțiune a mișcării, dar și o anumită perspectivă (o anumită „gândire") asupra timpului sau o anumită perspectivă temporală. Fiecare perspectivă este, la rândul ei, dinamică (aflată într-o variație continuă). Pentru Bazin, imaginea statică, fotografică era „un mulaj, o amprentă a obiectului prin intermediul luminii". „Fotograful realizează, prin intermediul obiectivului, o veritabilă luare de amprentă luminoasă, un mulaj". Însă, ne spune Bazin, în asta constă și infirmitatea fotografiei, „instantaneitatea ei o obligă de a nu sesiza timpul decât în secțiune" [imobilă] (*Ce este cinematograful?*, 9, 98-99). Cinemaul are însă avantajul de a lua și amprenta duratei sale. În esență, ceea ce reproșează Bergson cinematografului este un reproș adresat imaginii fotografice, imaginii cinematografului primitiv, singura pe care o putea cunoaște în timpul său, atunci când sintaxa cinematografică nu se dezvoltase foarte mult. Ca secțiune mobilă, *planul este o perspectivă temporală*, o *modulare* (un mulaj care variază) și, ca atare, acționează aproape ca o „conștiință", ca un agent de modulare, nu numai înregistrând mișcările variabile ale elementelor din interiorul planului, ci punându-le într-o variație prin tehnicile de cadraj, mișcare a camerei și montaj. Planul divide și subdivide durata în funcție de elementele care compun ansamblul său, el reunește elementele componente și ansamblul acestora într-o singură durată. El

> „nu încetează să divizeze durata în sub-durate ele însele eterogene și să le reunească pe acestea într-o durată

> imanentă întregului universului, Și, dat fiind că o conștiință este cea care operează aceste divizări și reuniri, vom spune despre *plan că acționează ca o conștiință*. Dar singura conștiință cinematografică nu suntem noi, spectatorii, nici eroul, ci camera, uneori umană, alteori inumană sau supraumană" (37-38).

„Conștiința" cinematografică nu se suprapune niciodată conștiinței spectatorului sau conștiinței protagonistului, ci „conștiinței" mecanice a aparatului de filmat. Se întâmplă însă ca vederile (imaginile) luate de acesta să aibă un interior, să sintetizeze o interioritate (lucru extraordinar de acut în cazul traveling-urilor lui Fellini, Tarkovski sau Sokurov), și atunci aceste imagini sunt resimțite ca interioare, ca extraordinar de subiective. Pe de altă parte, imaginile au și un exterior, aparatul poate restitui imaginilor exterioare întregul, deplinătatea lor. În loc să decupeze asemenea ochiului uman ceea ce interesează dintr-o imagine și să elimine ceea se află în surplus, aparatul de filmat poate restitui întreaga mișcare, poate face ca percepția să fie egală cu imaginea, poate să redea imaginii tot ceea ce posedă. Este ceea ce Godard numește a extrage din imagine o idee, nu *o idee justă* (nu o luare de putere asupra unei realități, deci o reprezentare), ci *„doar" o idee*. Așa cum arată Alex. Leo Șerban, întrebarea pe care Godard și-o pune odată cu *Pierrot le Fou* este cum anume se poate realiza o trecere de la figurativ la abstracție:

> „Făcând asta, el pune una dintre întrebările cele mai vertiginoase legate de Cinema și de puterea sa de fascinație: este oare posibil să concepi un Cinema abstract,

> capabil, așadar, să emoționeze prin simpla utilizare (poetică) a culorilor și a formelor? Altfel spus, un cinema nu doar non-narativ (ceea ce cinemaul său a fost dintotdeauna, încă de la început), ci și, mai ales, esențialmente «non-figurativ»? Cum opoți șterge figurația din practica unei arte care se manifestă – încă de la originile sale – prin figurație? [...] este vorba despre un cinema poetic în cazul lui Godard [...] *Imaginile sale sunt «forme care gândesc»* sau, mai curând, forme care, deși au încetat să mai fie forme, au păstrat amintirea acestui lucru și încă se mai gândesc la fel...” (*De ce vedem filme*, pp. 372-373).

Și frumosul pasaj despre Velasquez din *Istoria artei* a lui Elie Faure, citit de Belmondo la începutul filmului, se referă tot la trecerea de la imaginile figurative la abstracțiune, însă la o abstracțiune care se naște în inima figurii cinematografice. Din același motiv, în *Metabolism*, Corneliu Porumboiu recurge, pe urmele lui Godard, la planul fix. Prin planurile sale fixe, el instaurează un plan pur în funcție de care tot filmul va fi privit. „Conștiința” este acea prezență virtuală în lucruri, în modulațiile materiei brute, acestea fiind actualizate în multiple forme organice, ca centri vii de indeterminare. Universul nu este decât un meta-cinema, iar în film vedem, însă vederea noastră devine trans-subiectivă – activează acea *conștiință a mișcării din lucruri*. Este vorba despre „conștiința” camerei, ce poate îndeplini temporar chiar și funcții non-umane și care va rămâne autonomă. Această autonomie permite extragerea mișcării pure din corpuri și prezentarea acelei *mișcări-în-sine* a planului filmat.

Considerații asupra montajului

> „Prin intermediul racordurilor, al tăieturilor și al falselor racorduri, montajul este determinarea Întregului (al treilea nivel bergsonian). Eisenstein nu încetează să aducă aminte că montajul este întregul filmului, Ideea. Dar de ce oare este întregul obiectul montajului? De la începutul la sfârșitul unui film, ceva se schimbă, ceva s-a schimbat. Numai că acest întreg care se schimbă, acest timp sau această durată, pare a nu putea fi surprins decât în mod indirect, prin raportare la imaginile-mișcare care îl exprimă. Montajul este tocmai această operațiune care are ca obiect imaginile-mișcare pentru a degaja din ele întregul, ideea, adică imaginea timpului. Este o imagine în mod necesar indirectă, dat fiind că este dedusă din imaginile-mișcare și din raporturile lor” (*Imaginea-mișcare*, 51).

Montajul este asamblajul de imagini-mișcare care constituie o imagine indirectă a timpului. Planul este unitatea fundamentală de mișcare în orice film, variind ca extindere în funcție de numărul de elemente combinate. În plan se poate observa natura dual a mișcării atât ca translație a elementelor combinate, cât și ca expresie a întregului. Ca expresie a întregului, planul este secțiune mobilă a *duratei*, fiecare secțiune mobilă fiind expresia unei perspective

temporale sau expresia unei modulări continue a timpului, precum și o „conștiință” a aparatului de filmat. Ca imagine-mișcare, planul este intermediarul între cadru și montaj, între ansamblul închis de elemente demarcate de cadru și întregul deschis inclus în montaj. Însă aceste trei elemente sunt numai relativ diferențiate. Fiecare plan este deja încadrat, presupune deja un cadraj, iar montajul este adesea cuprins în plan. Doi regizori foarte diferiți, Orson Welles și Tarkovski, credeau că montajul cel mai potrivit este adesea montajul cuprins în plan. Intuiția planului-secvență, pe care Bazin o aprecia la Welles, impunea tocmai ideea acestui nou tip de decupaj cuprins în interiorul planului. Tocmai acest aspect este urmărit de Bazin, atunci când vorbește despre preferința unor regizori pentru planul-secvență în adâncimea câmpului.

În termeni mai puțin tehnici, Întregul este conceptul unificator al filmului – intrigă, o temă, o teză. Montajul este o dispunere a planurilor în funcție de acel concept, iar planurile individuale constituie manifestări, ipostaze ale acelui concept, care nu poate fi prezentat decât într-o manieră indirectă: nu doar într-un plan individual, ci între planuri și schema de organizare a planurilor ca totalitate. În viziunea lui Deleuze despre narațiunea cinematografică, conceptul unificator al unui film, fie că acesta este intriga, tema sau teza, este secundar față de forma timpului pe care acesta o impune. Continuitățile narative, tematice și discursive trebuie să decurgă firesc din fluxul material deschis al *duratei*. În consecință din ideile despre montaj ale anumitor regizori, Deleuze desprinde anumite tendințe: montajul *organic* în cazul regizorilor americani, *dialectic* în cazul celor sovietici, *cantitativ* în cazul regizorilor francezi, *intensiv* în cazul

expresioniștilor germani, acestea fiind și patru modalități de pune în relație imaginile-mișcare cu întregul duratei. La D.W. Griffith, întregul este un *organism*, și toate practicile sale de montaj sunt derivate din această concepție organică. Practic, prin montajul organic, se obține narativitatea. Imaginea timpului obținută astfel este spiralată, deschisă la fiecare capăt. În acest tip de montaj, timpul se contractă sau se dilată (ca și cum am strânge sau întinde spirala). Din aceste mișcări fundamentale de contracție și dilatare a timpului, filmul își construiește o structură narativă, impune un anumit tip de narativitate. Prin narativitatea organică, Griffith pune bazele sintaxei cinematografice și impune ideile fundamentale ale narațiunii de cinema. Acestea pot fi prezentate printr-un model conceptual binar de tipul bogat-sărac, nord-sud etc., din care rezultă montajul alternat paralel al lui Griffith, „imaginea unei părți succedând celei a unei alte părți în funcție de un ritm”[62]. Părțile trebuie puse în relație cu întregul. De aceea, în filmele lui Griffith acțiunile paralele adesea converg întâlnindu-se într-un singur punct. El pune bazele unor tipuri de montaj (alternări ritmice a planurilor): alternarea elementelor diferențiate, alternarea dimensiunilor relative (inserarea gros-planului) și alternarea acțiunilor convergente (montajul concordant sau convergent care presupune alternarea momentelor a două seturi de acțiuni care se vor reuni). Multe dintre formele de montaj perfecționate de Griffith sunt folosite și astăzi în filmele de consum hollywoodiene (mai ales în cele de acțiune). Este un model formal care a dăinuit încă de la începutul secolului 20 și care va continua să fie folosit. Narativitatea de acest tip este derivată dintr-o concepție organică asupra montajului.

Tendința *dialectică* este exemplificată de filmele regizorilor sovietici: Eisenstein, Pudovkin, Dovcenko și Dziga Vertov. Principiile de bază ale tendinței dialectice sunt ilustrate de scrierile teoretice ale primului dintre aceștia. Deși în eseurile din *Forma filmului*, Eisenstein recunoaște meritul lu Griffith și inovațiile sale, el arată că alternările de fire epice paralele (binarismul său) trădează o acceptare burgheză a diviziunilor sociale ca date ce trebuie acceptate și care nu trebuie schimbate. Cu alte cuvinte, gândirea asupra montajului este inseparabilă de o gândire socială, juxtapunerile de planuri ce aparțin unor fire epice paralele impun o viziune de acceptare fără critică a organizării sociale bogat-sărac, și de o gândire ca întreg:

> „Nimeni nu-i poate lua lui Griffith gloria unuia dintre adevărații maeștri ai cinemaului american. Dar gândirea montajului este inseparabilă de conținutul general al gândirii ca întreg. [...] Griffith este maestrul *montajului paralel*. Înainte de orice alt lucru, Griffith este un mare maestru al construcțiilor de montaj care au fost create într-o accelerare în linie dreaptă și grăbire a tempo-ului. [...] Școala lui Griffith este o școală a tempo-ului. Totuși, nu a avut forța de a intra în competiție cu tânăra școală de montaj sovietică în câmpul expresiei și al ritmului afectiv neobosit” (*trad. mea*)[63].

Eisenstein critică acest model organic binar și crede că ar trebui înlocuit cu unul monist sau dialectic. În realitate, atât Griffith, cât și Eisenstein impun un model organic al montajului. Pentru Eisenstein, „planul este celula

montajului”[64] și „așa cum celulele în diviziunea lor formează un fenomen sau o ordine diferită, organismul sau embrionul, la fel, pe cealaltă parte a saltului dialectic din plan, este montajul”[65]. În concepția eisensteiniană, orice film ar trebui să crească asemenea unei ființe vii, fiecare plan funcționând ca o celulă vie. Creșterea filmului nu înaintează prin diviziune, ci prin juxtapunerea de celule, deoarece Eisenstein consideră că pentru cinema conflictul este fundamental. Deci montajul va fi conflict[66] pentru el. Din ciocnirea unor elemente opoziționale este produsă o sinteză (o sintaxă) superioară.

În cartea sa neterminată, *Montaj* (scrisă între anii 1937-1940), Eisenstein a definit cinematograful ca o sursă a cunoașterii universale. A stabilit noi obiective pentru cercetarea „acțiunii de a structura o operă de artă”[67]. Apoi, într-o serie de eseuri din 1940 a identificat trei faze ale montajului: 1. prima fază avea în vedere o reconsiderare a planului simplu și a planului plastic al anilor ’20; 2. faza a doua presupunea reformarea cinemaului după invenția sunetului; 3. faza a treia teoretiza montajul vertical.

Modelul unui montaj bazat pe conceptul de „imagine” era pentru Eisenstein un fel de analog plasat între simțuri și aparențele materiale ale acestora. Relațiile izomorfe dintre opera de artă, natură și ființele umane se extindeau pentru a descrie relația (bazată pe experiență) dintre autor și spectator. Eisenstein și-a fundamentat teoria prin integrarea ideilor despre simțuri, sinestezie, totalizare și unitate organică, idei inspirate în principal de William James (autor bergsonian *avant la lettre*). Alte surse de inspirație pentru regizorul rus au fost structura romanului *Ulise* a lui Joyce, precum și discuțiile

cu Alexander Luria despre fiziologia sinesteziei. Eisenstein a folosit structuri conceptuale binare precum imagine-reprezentare, invizibil-vizibil, subiect-obiect, inconștient-conștient.

Tot într-o lucrare neterminată, intitulată *Metodă*, a creat un model bipolar destinat descrierii unității organice a operei de artă ca formă izomorfă structurii conștiinței pluri-stratificate. Noțiunile de „montaj” și de „imagine” converg în noțiunea de „metodă” care elaborează corespondențe organice între corpul omenesc, artă și natura montajului, impunând o viziune holistică. Metoda diadică a lui Eisenstein va cuprinde domeniile senzoriale și logice ale minții, sintetizând idei din artă și din știință pentru a-l pregăti pe artist cu abilitatea de a folosi sinestezia operațional în cadrul practicii artistice.

În „Dincolo de plan” (1929), Eisenstein a subliniat natura dublă a procesului său de lucru: între dimensiuni abstracte și concrete, intelectuale și emoționale, vizualizând concepte abstracte prin metodele montajului și producând abstracțiuni la un nivel psihologic prin combinarea de elemente simple ale nivelului material[68]. Un asemenea proces poate fi exprimat prin punerea în conflict a direcțiilor grafice, liniilor, suprafețelor, maselor, mărimilor, câmpurilor dotate cu diferite intensități de lumină, dimensiuni și conflicte între planuri montate, gros-planuri și planuri de ansamblu, lumină și întuneric și particule grafice diferențiate[69]. Prin schimbarea și manipularea de forme ale montajului, autorul poate exprima, susține Eisenstein, modul în care relaționează el însuși cu evenimentul filmat.

În eseul „A Patra Dimensiune a Cinemaului”[70], Eisenstein descrie cele cinci metode de montaj: metric, ritmic, tonal,

supratonal și montajul intelectual. Aceste tipuri diferite de montaj capătă eficiență numai prin interacțiuni conflictuale. În același eseu, regizorul rus argumenta că „cinemaul începe acolo unde începe coliziunea dintre diferite măsuri ale mișcării și vibrației”. Astfel, trecerea de la metoda metrică la metoda ritmică se produce în conflictul dintre lungimea unui plan și mișcarea din interiorul acelui plan. Apoi, conflictul dintre trăsăturile ritmice și tonale ale unui plan fac posibilă trecerea la montajul tonal, pentru ca gradul tonal să fie depășit de gradul supratonal în conflictul dintre ceea ce este perceput ca tonul emoțional dominant și ceea ce este înțeles ca exces de rezonanțe aurale și vizuale ale montajului. În „A Patra Dimensiune a Cinemaului” arată că toate aceste juxtapuneri și înlocuiri între tipurile de montaj indică faptul că energii opuse și direcții conflictuale ale forțelor sunt prezente, latente, virtuale în mișcarea cinematografică. Identificarea și folosirea potențialului lor prin intermediul montajului va avea atât un efect psihologic, cât și un efect somatic asupra spectatorului. În plus, Eisenstein citează una dintre remarcile lui Einstein: „lumea în care trăim este un continuum spațiu-timp cu patru dimensiuni”. Având la îndemână un instrument de percepție atât e eficient cum este cinemaul în exprimarea senzației de mișcare, „vom învăța în curând să ne orientăm în acest continuum spațiu-timp cu patru dimensiuni” și „ne vom simți la fel de comozi în el cum ne simțim în papucii de casă”.

Să trecem, deci, în revistă *Metodele montajului*[71] așa cum se desprind ele din eseul cu același nume, publicat de Eisenstein în 1929. *Montajul metric* este aplicat lungimilor absolute ale planurilor, urmând o structură asemănătoare celei muzicale.

Pulsul asemănător unui bas al montajului metric trebuie compus într-un asemenea mod încât să provoace un ritm perfect sincronizat cu cel al bătăilor inimii spectatorului. Eisenstein arată că montajul lui Kuleșov este o variantă primitivă a montajului metric. Însă degenerarea metodei metrice se produce atunci când metrica devine atât de complexă matematic încât modelul nu mai poate fi determinat decât prin măsurare în loc de simpla percepere a sa. În filmul său, *Octombrie*, sofisticatul montaj metric, manifestat prin folosirea simplității și complexității metrice, a permis o alternanță complexă a planurilor. Însă toate dublele se raportau la lungimea lor absolută. Montajul metric se bazează pe un sistem senzori-motor primitiv.

Montajul ritmic exemplifica un spectru emoțional primitiv. Montajul ritmic lua în considerare atât variațiile duratei actuale a planului, cât și conținutul calitativ al dublelor. În loc să fie determinat de o formă metrică, durata actuală este definită ca derivat al calității specifice a unui plan și a duratelor teoretice alocate acestuia în funcție de o anumită schemă. În timp ce lungimea metrică a două planuri poate fi identică, montajul ritmic se naște din combinarea de planuri în funcție de trăsăturile de conținut dominante, de mișcările percepute în interiorul planului.

Accelerarea în montajul ritmic este produsă prin scurtarea planurilor, folosind un material filmic cu același tempo, însă cu un conținut mai intens. Faimoasa scenă a masacrului de pe treptele din Odessa din filmul *Crucișătorul Potemkin* a introdus o intensificare metodologică a aceleași acțiuni – trecerea de la ritmul provocat de ghetele soldaților la o altă formă de mișcare – un cărucior de copil care aluneca pe scări.

Montajul tonal era asociat cu trăsături emoționale melodice, adică mișcarea percepută avea drept consecință vibrații emoționale de un grad și mai mare. Montajul tonal se leagă de rezonanța emoțională dominantă sau de tonul planului filmat. Mișcările calitative simțite emoțional, care posedă prin natura lor și trăsături ritmice se pot cuantifica la fel de eficient precum alte schimbări din interiorul planului, deși implică mutări spațiale. Eisenstein vorbește despre „tonalitatea luminii", efectul de atmosferă „mohorâtă" poate fi definit vizual printr-un coeficient matematic care exprimă gradul de iluminare. Iar sentimentul de acuratețe al unei imagini poate rezulta dintr-un număr excesiv de elemente compoziționale filmate dintr-un unghi ascuțit.

Modelul consonanței descrie modul în care ritmul spațial și tonul emoțional interacționează în compoziția unui plan filmat, creându-se armonia planului în „combinarea internă a mișcării trans-poziționale și a mișcării ca variație a luminii". Este vorba de o structură emoțională aplicată unui material non-emoțional. Efectul de disonanță poate fi obținut prin coliziunea a două tendințe, intensificarea staticului (să zicem nori de furtună) și intensificarea dinamicului (vântul). Coliziunea furnizează astfel o instanță a disonanței în construcția montajului tonal.

Stilistic vorbind, Eisenstein diferenția, din punct de vedere al experienței emoționale, cheia activă minoră tragică de cheia pasivă minoră lirică. Liricul se poate lega de „culoare", trecerea de la un gri deschis la nori negri, indicând furtuna care se apropie, crescând intensitatea variațiilor ritmice și tonale. Tonul este de fapt un stadiu al ritmului. Ritmul

produce în continuum-ul spațiu-timp starea emoțională într-o manieră asemănătoare relației dintre plan și montaj.

Montajul supratonal. Această a patra categorie presupunea o întoarcere la „vechea” schemă pur fiziologică, susținându-se că intensitatea reacțiilor motorii involuntare din montajul metric este adusă, în procesul de vizionare, la un nou nivel emoțional al intensității perceptive. Montajul supratonal este o revenire organică după montajul tonal, acoperind o gamă ce se întinde de la domeniul „coloraturii emoționale melodice la o senzație fizică directă”. Montajul supratonal are în vedere sentimentele trezite de elementele planului în spectator. *Funcționând ca un fel de nivel sinestetic în sistemul fiziologic minte-corp, trăsăturile supratonale nu pot fi percepute decât în procese temporale.* Astfel, elementele supratonale pot fi comparate cu efectele muzicii, afectând spectatorul într-o manieră asemănătoare, independent de traiectoriile senzoriale de percepție. Montajul supratonal are în vedere existența afectului în imagine, focalizându-se asupra rezonanței psiho-fiziologice a planului filmat.

Montajul intelectual este considerat de Eisenstein cea mai înaltă categorie de montaj, trăsăturile sale supratonale provenind din juxtapunerea conflictuală a stimulilor intelectuali. Însă montajul intelectual se ghidează în funcție de aceeași lege organică ca și montajul metric, diferența constând în faptul că procesele intelectuale apar în sistemul nervos superior și nu în sistemul motoriu reflexiv.

Adjectivul „intelectual” din sintagma „montaj intelectual” se referă la „dezvoltarea montajului supratonal către supratonuri semantice”[72]. În dialectica lui Eisenstein, cinematograful intelectual este acela care rezolvă conflictul

dintre supratonurile fiziologice și supratonurile intelectuale: în timp ce principiul emoțional este general uman, principiul intelectual este social.

Eisenstein cere astfel un tratament organic al formei filmului, o formă care nu are o natură binară, ci „monistă și dialectică”. Atât Griffith, cât și Eisenstein adoptă o viziune organică asupra montajului însă, în timp ce primul gândește întregul ca un organism deja construit, al doilea concepe întregul ca un proces generativ al creșterii organice. Pentru Eisenstein, planul este un fel de unitate-celulă a montajului și, așa cum celulele în diviziunea lor construiesc un fenomen (organismul, embrionul), și montajul realizează un fel de salt dialectic, produce o sinteză superioară. Montajul este conflict, iar conflictul din interiorul planului este „potențialul montaj”. Structura fiecărui film este generată de un montaj al părților aflate în conflict, care formează unități sintetice din ce în ce mai ample, până când realizează totalitatea operei finale. Principiul formal al unei asemenea creșteri generative este identificat de Eisenstein ca Secțiune de Aur, un raport al părților față de întreg (8:13) de care au fost fascinați pictorii Renașterii. În Secțiunea de Aur, elementele constitutive sunt inegale (adică instabile) și totuși legate armonic unele de celelalte atunci când compun o unitate mai mare, care face la rândul ei parte dintr-o unitate și mai mare. *Crucișătorul Potemkin*, filmul realizat de Eisenstein în 1925, poate fi considerat opera unui montaj în care elementele constitutive intră în coliziune la fiecare nivel, de la compoziția de planuri individuale până la editarea unor anumite secvențe (de exemplu faimoasa scenă a masacrului pe treptele din Odessa), la intriga structurată ca întreg (cinci secțiuni grupate în

unități de câte trei și de câte doi, împărțite fiecare în două subdiviziuni). În fiecare dintre aceste straturi este prioritară Secțiunea de Aur.

Întregul pe care montajul lui Eisenstein își dorește să îl realizeze este o colecție de părți care se ciocnesc și această ciocnire este ea însăși descrisă de Eisenstein ca un „salt”, o tranziție de la cantitativ la calitativ. Aceasta este esența montajului pentru Eisenstein – o juxtapunere de planuri aflate în conflict care generează ceea ce el numește *pathos*, un moment de culminație, o explozie revoluționară, o trecere de la o stare la alta, la fel ca apa dintr-un râu. Această trecere asigură nu numai o simplă legătură organică între două fotograme, ci un salt de *pathos* în care cea de-a doua fotogramă primește o nouă forță, deoarece prima a trecut în ea. Dacă întregul organic este o spirală, salturile de *pathos* pot fi comparate cu coarda unui arc. Linii drepte care scurt-circuitează un arc, fiecare salt fiind în același timp coarda și săgeata, schimbarea calității și propulsarea unei noi calități.

În dialectica descrisă de Eisenstein există o continuitate a creșterii organice și o discontinuitate a forței generative care produce o unitate calitativă nouă în fiecare coliziune a elementelor aflate în opoziție. *Montajul paralel* al lui Griffith este subtituit de Eisenstein cu un montaj al opozițiilor, un montaj concurent, un montaj al salturilor calitative. Iar modul în care folosește Griffith prim-planul (adică de a lega o parte de un întreg mai vast) este substituit de un nou tratament al prim-planului ca ruptură calitativă, acesta fiind exploatat pentru diferența sa calitativă din duble aflate în contrast și pentru abilitatea sa de a scoate dintr-o entitate o anumită trăsătură afectivă (*pathos*).

În acest tip de montaj, „timpul” rămâne o imagine indirectă născută din compoziția organică a imaginilor-mișcare, însă atât intervalul, cât și întregul capătă un nou sens. Intervalul devine un salt calitativ, iar întregul devine o „spirală” generativă în care realitatea dialectică nu încetează să se producă și să crească.

Deși am abordat un reprezentant al școlii ruse de montaj (poate cel mai important), fără să precizăm rezultatele extraordinare ale expresionismului german sau ale școlii franceze, o atitudine generală se poate întâlni la mai multe școli de gândire a montajului: aceea că montajul este ghidat de concepția întregului. Această concepție variază de la un regizor la altul și de la o școală la alta și din acestea pot deriva mai multe tendințe generale de înțelegere și tratare a acestei totalități deschise a *duratei*. Modalitățile specifice ale montajului fiecărui film sau regizor sunt importante nu neapărat pentru diferențele lor stilistice, cât pentru diferitele concepții (imagini indirecte) pe care acestea le oferă asupra *duratei*.

Elemente de gândire

Cadrul, planul, cadrajul și montajul sunt elemente fundamentale de gândire ale cinemaului așa cum raționamentul este un element fundamental al gândirii filozofice. Dintre acestea, planul are un rol specific, deoarece este plasat la intersecția dintre axa verticală de diferențiere (ansamblul

închis al cadrului și totalitatea deschisă a *duratei*) și axa orizontală de specificare (imaginile-percepție, imaginile-acțiune, imaginile-afecțiune). Planul este imaginea-mișcare întrupată în percepție, acțiune și afecțiune.

Imaginea simplă a cinemaului nu este, în realitate, atât de simplă, chiar și atunci când vorbim de componentele ei primare. Fiecare decizie luată de un regizor sau de un director de imagine constituie ceea ce se poate numi o „gândire" a filmului. Anumite filme provoacă o metamorfoză a imaginii atât de complexă încât realul care a fost re-semnificat în interiorul cadrului devine o realitate ontologică autonomă. Unele filme – precum *Mamă și fiu*, al lui Aleksandr Sokurov, cu perspectiva sa deliberat deformată – consacră o realitate nouă. Iar aceasta depinde de ceea ce Deleuze numește *automatul spiritual*, de o „gândire" a imaginii cinematografice. În producerea cunoașterii sale specifice, gândirea-cinema nu lasă nimic la voia întâmplării. Focus-ul poate avea o funcție fenomenologică în cadrul unui film, acesta impunând („gândind") atenția asupra personajelor. Eisenstein a arătat acest lucru prin conceptul său de montaj tonal și prin „rezonanța" emoțională a anumitor planuri. Variația diferitelor tipuri de focus pot indica diferite tipuri de „gândire". Un prim-plan aflat în focus capătă un potențial de gândire atunci când este opus unui plan secundar mai puțin focalizat (*flu*).

Viteza mișcării camerei sau viteza montajului pot provoca o intensificare a timpului, fiind astfel exprimate puncte de vedere subiective sau anumite fenomenologii. Același lucru se poate spune și despre încetinire, care poate fi adusă în acel punct absolut în care ea se transformă în împietrire. Este acea

situație fericită în care filmul re-descoperă frumusețea imaginii. Este cazul filmului lui Chris Marker, *La Jetée*. Viteza sau încetinirea produc o reorganizare a timpului, fiind instanțe ale gândirii filmului.

Cadrul și cadrajul exprimă anumite puncte de vedere ale gândirii cinematografice. Dacă luăm în considerare câteva dintre trăsăturile de bază ale cadrului, fie că acesta este clasicul 4:3 sau cadrul lat, 16:9 sau toate variațiunile lor, vom ajunge la următoarea concluzie: filmul începe să „gândească” (să ia decizii) înainte de a arăta o imagine. O imagine filmată cu un cadru lat este un tip de gândire total diferit de o imagine filmată cu un cadru de 4:3. Dacă acceptăm convenția potrivit căreia o cameră de filmat este plasată în așa fel încât să putem vedea ceea ce vede personajul, atunci ceea ce ni se arată nu este doar ceea ce este văzut de personaj, ci și o anumită atmosferă în care imaginea este percepută. Dacă un film decide să ne arate punctul de vedere al unui personaj, atunci impactul și sensul acelei decizii este la fel de important ca și imaginea propriu-zisă.

Însă adevăratul potențial al cadrajului este prim-planul. Cadrul este capabil de a intensifica senzații și de a provoca o atenție special asupra anumitor elemente componente.

Prin toate elementele tehnice care alcătuiesc „gramatica” sa, filmul este un tip de gândire în spațiu, o raționalizare a spațiului (și a timpului) care poate descrie, înțelege și transfigura obiectele și ființele. În ritmul mișcării camerei de filmat, în întoarcerile sale, în accelerările și încetinirile sale există un potențial poetic, o gândire independentă de narativitate.

Filmul ia decizii asupra culorii, se ordonează pe sine, iar în această concepție, schimbările de imagine devin un alt tip de mișcare, o „decizie” de a se îndrepta în altă parte, de a arăta o altă perspectivă asupra unui eveniment.

Montajul nu este decât forma tehnică de a „traduce” în imagine o intenție de gândire. În realitate, este vorba despre tranziții, schimbări, metamorfoze, deveniri în interiorul lumii autonome a filmului. Pentru a putea înțelege adevărata forță a unui film trebuie să recunoaștem potențialul său de gândire.

Pentru Eisenstein, care căuta gândirea filmului în coliziunea dintre imagini, gândirea-cinema se metamorfoza în construcția unei imagini dialectice, care putea afecta spectatorul în mod psihosomatic. Montajul este întotdeauna ghidat de o concepție asupra întregului duratei. O asemenea concepție variază de la un regizor la altul, dar se pot discerne cele patru tendințe generale în tratarea întregului. În fiecare din cele patru versiuni, întregul se contractă într-un moment minim al prezentului variabil și se dilată într-o formă corespondentă a variației deschise a mișcării infinite. Importante vor fi nu tehnicile individuale, ci întregul care conduce folosirea acelor tehnici. Întregul este la fel de evident în plan ca și în montaj. Atât în planurile sale, cât și în tipul de montaj, filmul „sculptează în timp” (Tarkovski), respiră timpul. Transformările și devenirile din cadrul imaginii cinematografice pot marca o dinamică a realității, a memoriei, a visului sau a halucinației. În posibilitatea de crea imagini-timp directe, în relațiile non-liniare ale mișcărilor sale, cinemaul modern face posibilă intuiția *duratei*.

Tipuri de imagini

O artă eminamente vizuală și esențial figurativă, trebuie să fie independentă de modelul lingvistic. Cinematografia este, fără îndoială, un tip de limbaj, însă textul nu poate constitui temeiul său ontologic. Nu poate fi la fel de important ca în opera literară. Orice formă ar îmbrăca aceasta, narativitatea este secundară modelării structurii timpului și spațiului. Coerența narativă a filmului este determinarea unei „coerențe" – „coerența" spațiu-timpului organizat astfel încât să intensifice sau să eludeze acțiunile umane. Sistemul senzori-motoriu stă la baza percepției noastre cotidiene, iar structurile narative se nasc din activarea acestui sistem. Cinematograful modern se deosebește de cel clasic prin faptul că „dezarticulează", introduce o „cezură" sau întrerupe sistemul senzori-motor. Este astfel crucial ca viziunea asupra imaginii cinematografice să nu fie influențată în mod esențial de modelul lingvistic. Atacarea logo-centrismului revine și în celelalte cărți ale lui Deleuze care interpretează semiotica lui Peirce ca o cale către un tip de gândire a imaginii cinematografice în ultimă instanță centrată în principal asupra imaginii, nu asupra modelului lingvistic. Există însă și în cazul lui Peirce un neajuns, în sensul că acesta stabilește o anumită genealogie: prin atribuirea unei funcții cognitive, el subordonează semnele non-lingvistice semnelor lingvistice. Semnele au funcția de a eficientiza anumite relații – fac posibilă asocierea dintre semene. Dar pentru Peirce, doar semnele lingvistice pot sintetiza o cunoaștere pură.

Nu insist asupra distanței pe care Deleuze și-o ia față de semiotica lui Peirce. În ceea ce privește studiul cinamaului, este de ajuns să știm că cele trei modalități ale ființei postulate de Peirce îi servesc lui Deleuze mai mult ca terminologie în dezvoltarea celor trei tipuri de imagini-mișcare împrumutate de la Bergson și la dezvoltarea diferitelor tipuri de semne derivate din acestea. Să refacem, deci, traseul gândirii sale.

Deleuze începe cu cele trei imagini: imaginea-percepție, imaginea-acțiune și imaginea-afecțiune. Apoi observă câteva puncte comune între imaginea-afecțiune și categoria de *Firstness* a lui Peirce (ambele implică trăsături, calități). Puncte comune există și între imaginea-acțiune și categoria de *Secondness* (ambele implică acțiuni și reacțiuni). Apoi inventează un al patrulea tip de imagini care să corespundă categoriei peirciene de *Thirdness* – „imaginea-relație". Imaginea-percepție este echivalentul categoriei de *grad zero*, ca un fel de condiție de existență pentru celelalte categorii de imagini.

O critică adusă de Deleuze lui Peirce este că acesta din urmă acceptă cele trei tipuri de imagini ca un fapt deja dat, în loc să le deducă printr-o analiză a percepției.

Ne aducem aminte că Bergson deduce conștiința după ce postulează înainte de toate o descriere a materiei ca „ansamblu de imagini" – care acționează unele în funcție de celelalte și unele față de celelalte, pe toate fațetele și părțile lor. Apoi identifică un tip special de imagine, „un centru de indeterminare" care introduce un interval în rețeaua cauzală a imaginilor din materie. Astfel, percepția se naște prin crearea acestui interval în variația universală a imaginilor. Imaginea-percepție sau, mai degrabă, caracteristica

fundamental imagistică a percepției unei ființe vii este legată de această geneză, de această intrare în existență a unui centru de indeterminare ca interval în fluxul material (de mișcare) al imaginilor care acționează și reacționează unele la celelalte. Însă imaginea-percepție poate fi legată și de compoziția sau de structura sa fundamentală ca sursă a intervalului specific introdus de fiecare imagine vie (conștiință, subiect) în planul acțiunilor și reacțiunilor. Dacă imaginea-percepție este o specie a imaginii-mișcare, și fiecare imagine-mișcare manifestă mișcare atât ca translație a părților, cât și ca expresie a întregului (a duratei), compoziția imaginii-percepție are doi poli: unul legat de mișcarea specifică intervalului unei imagini-percepție date, celălalt legat de mișcarea întregului.

Imaginea-percepție se poate diferenția în trei moduri: în funcție de geneza sa, în funcție de compoziția sa ca funcție a intervalului și în funcție de compoziția sa ca funcție *duratei*. Imaginea-percepție se divide și ea în alte subspecii de imagini-mișcare deoarece, de fiecare dată când apar afecțiunile, acțiunile și relațiile, există și o percepție însoțitoare a acestora. Termenului de „semn” îi este dată o cu totul altă semnificație decât cea dată de Peirce: „semn” se referă la o imagine care denumește o altă imagine, fie din punctul de vedere al compoziției sale, fie din punctul de vedere al genezei sale.

Imaginea-percepție

În cinemaul clasic, devenim conștienți de o imagine vizuală ca percepție atunci când aceasta este tratată ca o reprezentare a unui punct de vedere subiectiv (i.e. lungimea unui culoar

văzută prin ochii unui personaj schizofrenic). Însă ceea ce face vizibilă această imagine subiectivă este diferențierea sa de o imagine „obiectivă" corespondentă (de exemplu o imagine clară *in focus*, arătată imediat după un cadru defocalizat). Un cinefil ar putea spune că o diferențiere atât de strictă este foarte rar vizibilă, chiar și în capodoperele cinemaului clasic. Așa-numita imagine „obiectivă" este foarte rar delimitată atât de clar în cadrul unei secvențe filmate. Imaginile „obiective" și cele „subiective" tind să se reflecte una în cealaltă în timp ce camera își schimbă punctul de vedere. În realitate, ne arată Deleuze, imaginea cinematografică nu este nici obiectivă, nici subiectivă, ci semi-subiectivă („*image mi-subjective généralisée pour désigner cet «être-avec» de la caméra*" – „imagine semi-subiectivă generalizată pentru a desemna acest «a fi împreună cu» al camerei: aceasta nu se confundă cu personajul, nu e nici în afara acestuia, e împreună cu el"), ea constând în punctul de vedere („ochiul" camerei de filmat) anonim al unei entități neidentificate în rândul personajelor (*Imaginea-mișcare*, 109).

În naratologie este analizat fenomenul în care o „voce" narativă alunecă imperceptibil în vocea unui personaj, într-o asemenea măsură încât se poate cu greu distinge între discursul indirect și discursul direct. Se vorbește despre discursul indirect liber, „în măsura în care face dovada unui sistem întotdeauna eterogen" (109-110). În realitate, atât în literatură, cât și în film, nu este vorba despre două „voci" subiective deplin formate, ci de o „diferențiere între două subiecte corelative din cadrul unui sistem eterogen", un „asamblaj de enunțare" care permite producerea a două acte de subiectivare în același timp:

> „Aici nu este vorba doar de un simplu amestec între doi subiecți ai enunțării gata constituiți, dintre care unul ar fi raportorul, iar celălalt, raportatul. Este vorba mai curând de o asamblare enunțiativă, ce operează în același timp două acte de subiectivare inseparabile, unul care constituie un personaj la persoana întâi, celălalt asistând, în schimb la nașterea primului și punându-l în scenă. Nu există amestec sau medie între doi subiecți, fiecare aparținând câte unui sistem, ci diferențiere a doi subiecți corelativi într-un sistem el însuși eterogen" (*Imaginea-mișcare*, 109).

„Agencement d'énonciation" poate fi tradus și ca „asamblaj de enunțare". În opera colectivă pe care Deleuze a scris-o împreună cu Guattari, funcția principală a limbajului nu este de a transmite informația și de a face posibilă comunicarea, ci de a emite „cuvinte de ordine" (*mots d'ordre*) – ordine și comenzi care impun o ordine. Atunci când la școală este predată gramatica, profesoara nu comunică informații, ci impune asupra copilului coordonate semiotice prin toate dualismele de bază ale gramaticii (masculin-feminin, singular-plural, substantiv-verb, subiectul propoziției-subiectul enunțării). Unitatea de bază a limbii – propoziția – este cuvântul de ordine:

> „Mașina învățământului obligatoriu nu comunică informații, ci îi impune copilului niște coordonate semiotice, împreună cu toate bazele duale ale gramaticii (masculin-feminin, singular-plural, substantiv-verb, subiect al enunțului-subiect al enunțării etc.). Unitatea elementară

a limbajului – enunțul – este cuvântul de ordine. Mai curând decât simțul comun, facultate care ar centraliza informațiile, se impune să definim o înfiorătoare facultate care constă în a emite, a primi și a transmite cuvinte de ordine”[73].

Limba și limbajul impun categorii asupra lumii. În învățarea lor, anumite coduri intrinseci limbii trebuie acceptate – coduri de putere, dominație, excluziune. De fapt, ceea ce Deleuze și Guattari vor să spună este că limba impune o ordine colectivă. Cuvântul de ordine este o funcție extensivă a limbii. Într-un anumit sens, cei doi repetă și teoria actelor de vorbire a lui Austin. A spune un anumit lucru este echivalent cu a face un anumit lucru – limbajul ca acțiune. Toate actele de limbaj sunt pentru Deleuze și Guattari acte de putere. Cuvintele-ordine nu sunt legate numai de comenzi, ci de toate actele care sunt legate de propoziții printr-o obligație socială. Cuvintele și lucrurile sunt corpuri, însă acestea au și o dimensiune incorporală: cuvintele au dimensiunea sensului, iar lucrurile dimensiunea atributelor și evenimentelor. Ceea ce face joncțiunea dintre cuvinte și lucruri este relația dintre sens și atribute: sensul este dimensiunea expresivă a cuvintelor. Însă ceea ce se exprimă întotdeauna este atributul unui lucru. Limbajul este deci un „vehicul” prin care un atribut incorporal este atribuit unui lucru, ca rezultat al unei transformări incorporale. Funcția cuvântului de ordine și funcția fundamentală a limbajului este aceea de a realiza transformări incorporale ale corpurilor. De pildă, „Iubirea” poate fi explicată prin trimiterea la corpuri, însă afirmația „Te iubesc” exprimă un atribut incorporal al acelor corpuri. Deși

indivizii pot enunța asemenea transformări, transformările propriu-zise, cuvintele de ordine au o origine socială. Acestea fac parte „dintr-un asamblaj colectiv de enunțare” sau „regim de semne” ce se poate defini ca „un ansamblu de transformări incorporale care se produc într-o societate dată și care se atribuie corpurilor din acea societate” (*Mii de platouri*, 106). În consecință, Deleuze și Guattari nu analizează limbajul în termeni de cuvinte și de lucruri, semnificant și semnificat, ci prin nivelul expresiei diferitelor regimuri de semne sau acte care produc transformări incorporale prin intermediul semnelor. Cuvintele de ordine sunt exprimate în cuvinte, dar nu sunt reductibile doar la cuvinte. Aceeași expresie poate activa cuvinte de ordine diferite și mai multe expresii pot determina aceleași transformări incorporale. Ca vehicule ale transformărilor incorporale, cuvintele se referă la lucruri, dar acestea nu reprezintă lucruri, ci intervin în lucruri pentru a le anticipa, încetini sau pentru a le grăbi, pentru a le detașa sau pentru a le segmenta. O analiză a expresiei (regimul de semne) și a conținutului (mașinile tehnologice sociale) trebuie să considere discursul și relația interdependentă dintre cuvinte și lucruri, fără a reduce transformările incorporale la semnificanți și mașinile sociale la constructe semiotice.

Acest proces de dublă subiectivare este identificat de Pasolini în anumite filme ale lui Antonioni, Bertolucci și Godard. De exemplu, regizorul italian susține că în *Deșertul roșu*, Antonioni privește lumea printr-o imersiunea în conștiința protagonistei Giuliana, care suferă de nevroză. Dar autorul realizează această imersiune prin substituirea viziunii nevrotice asupra lumii cu propria sa estetică delirantă. Antonioni prezintă lumea ca și cum ea ar fi fost văzută prin

ochii unui personaj nevrotic, dar face să se simtă și prezența camerei prin cadraje obsesive, obsedante, „personajul nevrozat, sau omul aflat pe cale de a-și pierde identitatea, va intra într-un raport «indirect liber» cu viziunea poetică a autorului care se afirmă în ele, diferențiindu-se totodată de el” (*Imaginea-mișcare*, 112). Personajele intră și ies din cadru în timp ce planul continuă să ruleze un timp îndelungat. Efectul obținut este acela de a trăda o „conștiință” obsesivă a camerei de filmat. Punctul de vedere al protagonistului și punctul de vedere al camerei de filmat nu sunt întrutotul separabile. Dintr-un singur plan se „nasc” două „subiecte” de același fel. Să le numim personajul nevrotic și camera obsesivă. Ambele sunt „subiective” în sensul că diferă de o viziune anonimă „obiectivă”, dar nici una, nici cealaltă nu aparțin unui subiect autonom. În „subiectivitatea indirect liberă” a unui asemenea plan vom întâlni contopirea unei imagini-percepție cu o conștiință a camerei de filmat care o transformă pe cea dintâi. Este vorba despre o imagine care este deliberat perceptuală și percepută ca dat al camerei: o percepție (cadrajele obsesive din *Il Deserto rosso*) a unei percepții (punctul de vedere nevrotic al protagonistului). Cu alte cuvinte, *imaginea-percepție este percepția în cadru a unei alte percepții*. Există o diferențiere a subiectului asemănătoare diferită de cea descrisă de *mimesis* în limbaj, în gândire sau artă: este acel *Cogito*. Un subiect empiric nu poate intra în lume fără ca în același timp să fie reflectat într-un subiect transcendental, care îl gândește pe cel dintâi și în care se gândește pe sine. *Cogito*-ul artei: nu există subiect care acționează fără alt subiect, care să îi urmărească acțiunea celui dintâi și care să îl

perceapă ca pus în scenă. Deleuze îl citează din nou pe Bergson (de data aceasta cel din *Energia spirituală*):

> „«De aici, două euri diferite, dintre care unul, conștient de propria-i libertate, se erijează într-un spectator independent al unei scene pe care celălalt eu ar interpreta-o într-un mod mașinal. Această dedublare nu merge însă niciodată până la capăt. E, mai curând, o oscilație a persoanei între două puncte de vedere asupra ei înseși, un du-te-vino al spiritului…», un a-fi-cu” (*Imaginea-mișcare*, 110).

O asemenea imagine (*percepția în cadru a unei alte percepții*) este numită de Deleuze „dicisemn” (*dicisigne*). Însă „subiectivitatea indirect liberă” a lui Pasolini pune probleme noțiunilor de „subiectivitate” și de „obiectivitate”. Această opoziție rămâne folositoare numai atunci când este formulată în termenii bergsonieni ai intervalului, ai „centrului de indeterminare” (*centre de indétermination*). O percepție subiectivă este una în care imaginile variază în raport cu o imagine centrală privilegiată (o imagine vie – centru de indeterminare), pe când o percepție obiectivă este una în care imaginile variază toate între ele. O astfel de definiție poate avea un efect asupra distincției fundamentale între un plan subiectiv și unul obiectiv. Va fi considerată „obiectivă” percepția „așa cum există ea în lucruri, în care toate imaginile variază unele în raport cu altele, pe toate fețele și în toate părțile lor” (114) –„percepția din lucruri” în care „ochiul materiei” urmărește vibrațiile deconectate ale unui singur flux. În acest caz, „dicisemnul” este rezervat imaginii-

percepție generate de un singur centru de indeterminare. Imaginea-percepție care tinde spre o percepție „în lucruri” este numită „reumă” (provenit din grecescul *rheume* – ar însemna „ceea ce curge”), o percepție lichidă care nu mai este constrânsă de corpuri și în care imaginea curge prin cadru sau sub cadru, ca parte a fluxului material. Reuma tinde către „percepția în lucruri”, însă în cadrul unei a treia imagini-percepție: „fotograma” (elementul genetic al imaginii de cinema). Aceasta dezvăluie o percepție moleculară proprie „ochiului” cinematografic, o percepție „*în materie*”, în așa fel încât oricare punct din spațiu „percepe” toate punctele în care acționează și care îl acționează, indiferent de cât de departe se extind acțiunile și reacțiunile. Fotograma este percepția *în* lucruri și fiecare punct constituie un *locus* vibratil al mișcării genetice, diferențiale. Intervalul este astfel re-conceput în două moduri: intervalul de montaj ce leagă două imagini distante (incomensurabile din punctul de vedere al percepției noastre umane) și fotograma ca întrupare a intervalului însuși, o concentrare a elementului material al mișcării într-o singură imagine. Percepția devine moleculară, fiecare „moleculă” fiind o vibrație genetică diferențială și toate „moleculele” interacționând unele cu celelalte:

> „O percepție mai mult decât umană, o percepție care nu mai era croită după solide, care nu mai avea solidul drept obiect, drept condiție, drept mediu. O percepție mai fină și mai vastă, o percepție moleculară, proprie unui «cine-ochi». Iar acesta e rezultatul, din momentul în care pleca de la o definiție reală a celor doi poli ai percepției: imaginea-percepție nu urmărește să se reflecte într-o

> conștiință formală, ci să se scindeze în două stări, una moleculară, cealaltă molară, una lichidă, cealaltă solidă, una trăgând-o după sine și ștergând-o pe cea de-a doua". Semnul percepției nu este prin urmare un «dicisemn,» ci o «reumă»" (*Imaginea-mișcare,*118-119).

Conștiința camerei este integrată acestui semn, conștiința cameră devine o reumă, pentru că se actualiza într-o percepție fluidă, trans-subiectivă, mai mult decât umană și ajungea astfel la o determinare materială. Reuma tinde către *percepția în lucruri*, însă numai într-o a treia imagine-percepție, *grama* (*engrama* sau *fotograma*) – percepția absolută, acea percepție moleculară proprie cine-ochiului, ochiului neomenesc al lui Vertov. În scrierile sale, acesta remarcă „cine-ochiul" capabil de a cuceri spațiul și timpul, o modalitate de a lega toate punctele universului în orice ordine temporală. Kino-ochiul este microscopul și telescopul timpului, negativul timpului, posibilitatea de „a vedea fără frontiere și fără distanțe" (120), este acea „conștiință" care își face loc în haosul evenimentelor vizuale, lăsându-se atras sau respins de mișcare și explorând, treptat, propria sa mișcare; experimentează, operând dilatări ale timpului și ale mișcării sau, dimpotrivă absorbind timpul în sine, absorbind anii liber de limite spațio-temporale. Însă *Omul cu camera de filmat* al lui Vertov are meritul de a fi descoperit „elementul genetic al imaginii sau elementul diferențiator al mișcării" (123). Fotograma este pentru el nu o secțiune imobilă a timpului, ci o celulă generativă a mișcării. Fotograma este la el mișcarea comprimată într-un interval minuscul, un diferențial în sens

matematic sau un moment genetic în sens biologic (un loc al diferențierii generative).

Imaginea-afecțiune

Imaginea-afecțiune ocupă intervalul dintre o percepție înregistrată și o posibilă acțiune. Bergson arată că, „atunci când un corp străin atinge una din prelungirile amibei, această prelungire se retrage : fiecare parte din masa protoplasmatică este în egală măsură capabilă să primească excitații și să reacționeze împotriva lor ; percepția și mișcarea se confundă în acest caz într-o proprietate unică, și anume contractilitatea. Dar pe măsură ce organismul se complică, munca se divizează, se diferențiază funcțiile” (*Materie și memorie*, 47). La oameni, principala concentrare a receptorilor imobili se întâlnește pe chip și aici sunt înregistrate afecțiunile. Fața este cea care „traduce” mișcările externe din spațiu în mișcări expresive (mișcări faciale expresive, dar și expresia în sensul de ceea ce scapă narativității, ceea ce ține de afecte). Fața este compusă din suprafața sa imobilă și din elementele sale mobile (sprâncene, buze, pleoape). În primă instanță, fața este suprafața „facializării” (*visagéification*), procesul prin care trăsăturile sunt unificate prin aderarea la un singur contur. În al doilea rând, trăsăturile sunt calități ale „facialității” (*visagéité*). Cu alte cuvinte fața reunește o suprafață unificatoare cu un set de trăsături intensive. Conceptul de „facialitate” (*visagéité*) este teoretizat de Deleuze în *Mille plateaux* și este folosit în *Cinema 1: L’ Image-mouvement* atunci când el abordează problema prim-planului, acesta fiind plasat la intersecția dintre

subiectivare și semnificare. Subiectivarea aparține psihogenezei noastre: modului în care creștem în lume (cum ne adaptăm la aceasta) și în care negociem propriul raport cu lumea. Semnificarea aparține semioticii (semne diseminate în sensuri infinite, manifestate atât în registre conștiente, cât și în registre inconștiente). Subiectivarea și semnificarea corespund „găurii negre" (*trou noir*) a feței sau zonei necunoscute a feței în care subiectul investește propriile energii afective (de aceea corespunde imaginii-afecțiune) și, respectiv, zidului alb (*mur blanc*), o suprafață în care semnele sunt reflectate. Facialitatea este constituită de un sistem de suprafețe și de „găuri". Fața este o suprafață : trăsături, linii, riduri, o serie de straturi. Ea devine peisaj atunci când este abstractizată, scoasă din lumea ordonată și înțeleasă ca un spațiu deteritorializat sau ca o topografie. Însă facialitatea este și o strategie politică, polemică pentru Deleuze și Guattari. Această strategie presupune a discerne trăsături ale feței fără însă a idealiza aura sa – o micro-politică ce pune la îndoială puterea imaginilor faciale. Cu alte cuvinte, cei doi vor să deconstruiască ideea potrivit căreia fața ar fi locul unei investigații psihologice sau al esenței umane, în special să deconstruiască acea tendință de gândire care susține puterea de seducție a feței în mediile contemporane : film, publicitate, televiziune. Prin transformarea feței într-o abstractizare (nu într-o idee) și într-un loc al posibilităților multiple ale afecțiunii (influența afectului), prin transformarea feței într-o zonă de intensitate, facialitatea devine o contra-strategie destinată contracarării strategiilor de seducție capitalistă care au la bază folosirea chipului uman. Un exemplu în acest sens este stilul portretisticii lui Francis Bacon. Fețele pictate de el

sunt desfigurate, fețe reasamblate, abstractizate, fețe care subminează idealizarea feței practicată atât de mult în arta occidentală.

Revenind acum la cinema, prim-planul este planul asociat feței. Imaginea-afecțiune este prim-planul, iar prim-planul este fața. Această figură formală abstractizează fața deposedând-o de trăsăturile sale spațio-temporale, transformând-o într-o entitate autonomă care exprimă afecte. Prim-planul, susține Deleuze, deteritorializează fața, deposedând-o de funcțiile sale de individualizare, socializare, comunicaționale (realizarea comunicării dintre două persoane, dar și acordul intern dintre o persoană și rolul unei persoane). Fața nu mai este o componentă corporală sau o marcă a identității, ci devine un obiect autonom, o imagine-afecțiune, o imagine care exprimă o trăsătură afectivă. Deleuze numește alăturarea dintre ceea ce este exprimat (afectul) și expresia sa (fața) „Icon (Icoană)". „Există, prin urmare, icoane de trăsătură și icoane de contur, sau mai degrabă orice icoană are acești doi poli: este semnul compoziției bipolare al imaginii-afecțiune. Imaginea-afecțiune este puterea sau calitatea considerate pentru ele însele, ca exprimate" (*Imaginea-mișcare*, 140).

Icoanele de trăsătură și icoanele de contur sunt cele două semne de compoziție ale imaginii-afecțiune, primul evidențiind intervalul individual al mișcării (să numim aceasta trecerea de la o trăsătură la alta în mișcarea unei mimici), al doilea fiind mișcările interdependente și interconectate ale mai multor elemente (reunite într-un contur facial). Prim-planul permite scoaterea la iveală a afectului deposedat de coordonatele sale contextuale.

Imaginea-afecțiune face vizibilă ceea ce Peirce ar numi „Firstness”, o trăsătură în sine fără a fi legată de manifestarea sa într-o anumită situație (independentă de actualizarea sa, care este o instanță a ceea ce Peirce numește „Secondness”). În această diferențiere între *Firstness* și *Secondness*, între o trăsătură luată ca posibilitate pură (virtualitate) și o trăsătură actualizată într-o situație concretă, Deleuze realizează o paralelă cu distincția stoicilor între obiecte incorporale și corpuri, sau, în termenii lui Bergson, evenimente virtuale și stări de lucruri actuale. Există deci două tipuri de afecte: primul în care acestea sunt actualizate în situații concrete (conexiuni reale cu un anumit spațiu-timp, la care ne referim întotdeauna prin particula *aceste* obiecte) și un al doilea în măsura în care trăsăturile sunt exprimate *pentru sine și în sine*, în afara coordonatelor spațio-temporale cu *singularitățile lor ideale* și conjuncțiile lor *virtuale*.

Este eronat să vorbim despre prim-planul unui chip. Prim-planul este chipul însuși, o față deposedată de funcțiile sale (individuație, socializare, comunicare), dezvăluind o nuditate de o mie de ori mai scandaloasă decât cea a corpului, o inumanitate mai incomunicabilă decât cea a animalelor. Prim-planul transformă chipul într-o himeră. *Persona* începe printr-o succesiune rapidă de imagini ce alternează secvențe din istoria cinematografului cu scene de cruzime, sacrificarea unui animal, o răstignire. Treptat, pelicula se rupe. Dintr-odată, trecem dincolo de ecran pentru a vedea mai întâi imagini cu trupuri aparent lipsite de însuflețire (dar care deschid ochii într-o imagine himerică). În sfârșit, succesiunea se oprește la imaginea unui copil, trezit din somn. Acesta privește, pe un ecran aflat în fața sa, ceea ce pare a fi imaginea

contopită (suprapusă) a actriței Elisabeth Vogler (Liv Ullman) și cea a sorei Alma (Bibi Anderson), cele două protagoniste ale filmului.

Un lucru se poate spune sigur despre această scenă. Secvența cu care Bergman deschide filmul este o reflecție asupra artei cinematografice. Dar ce se „petrece” în *Persona*? Suntem într-un spital de psihiatrie. În prima scenă, directoarea spitalului (Margaretha Krook), care se ocupă de cazul Elisabethei Vogler, o cheamă în biroul ei pe sora Alma, pentru a-i vorbi acesteia despre cazul celebrei actrițe:

> „Ai văzut-o pe dna Vogler, soră?”/„Nu, nu încă.”/„Atunci îți voi descrie cazul său… și îți voi explica de ce vreau să te ocupi tu de ea. După cum știi, doamna Vogler e actriță și tocmai juca în *Electra*, când, în mijlocul piesei, i-a pierit glasul și a privit în jurul său cu surprindere. A rămas tăcută câteva clipe. Mai târziu s-a scuzat spunând că abia s-a abținut să nu izbucnească în râs. A doua zi cei de la teatru au sunat-o să o întrebe dacă a uitat că avea repetiție. Când a venit guvernanta sa, era încă în pat. Se trezise, dar nu se mișca și nu răspundea la nici o întrebare. E în starea asta de trei luni și i-am făcut toate testele posibile. Rezultatele sunt clare: e perfect sănătoasă, și mental, și fizic. Și nu poate fi vorba de vreun fel de reacție isterică. Întrebări, soră Alma?”/„Nu.”/„Atunci poți merge la dna Vogler.”

Persona este una dintre cele mai cunoscute expresii ale gândirii cinematografice bergmaniene. Din primele scene, regizorul abordează tema pierderii identității. Elisabeth este o

actriță de teatru care nu numai că refuză să mai joace teatru, ci refuză să mai „joace” în „piesa” de teatru a vieții sale cotidiene. Tăcerea și nemișcarea ei sunt semnele unei lipse de voință. Elisabeth nu mai participă la lume. Nu mai joacă nici un rol. „Împietrirea” actriței Elisabeth Vogler este rezultatul unei decizii, „o decizie care dovedește o forță sufletească neobișnuită” – remarcă sora Alma –, o alegere ale cărei consecințe vor fi greu de suportat. Elisabeth nu mai participă la ordinea socială. Pe lângă abandonarea rolului din *Electra*, ea renunță la rolul de femeie, de iubită, de soție, de mamă. Cu alte cuvinte, se izolează de acele elemente care „schițează” identitatea sa socială (interumanitatea sa). Această renunțare este comentată în film prin directoarea spitalului (probabil un alter-ego al lui Bergman):

> „Crezi că eu nu înțeleg? Visul fără speranță al Ființei. Nu ireală, ci vie, conștientă de fiecare clipă, vigilentă. Dar o prăpastie separă ceea ce suntem în ochii altora și ce suntem în ai noștri. Senzația de prăbușire și dorința neîncetată de a fi în sfârșit descoperită. De a fi dezgolită, disecată, poate chiar anihilată. Fiecare inflexiune a vocii e o minciună, fiecare gest e o înșelătorie, fiecare surâs o grimasă. Sinuciderea? Oh, nu! E ceva îngrozitor. Nu se cade. Dar poți să stai nemișcată. Și tăcută. Cel puțin așa nu minți. Te poți retrage înăuntru, te poți închide în tine. Nu mai trebuie să joci teatru, să faci grimase sau gesturi false. Cel puțin așa crezi tu. Dar, vezi, realitatea e încăpățânată. Ascunzătoarea ta nu e impenetrabilă. Viața se inoculează în toate. Ești obligată să reacționezi. Nimeni nu se întreabă dacă e real sau nu, dacă ești adevărată sau falsă. Aceste

întrebări au sens doar la teatru. Și uneori nici acolo... Te înțeleg, Elisabeth. Înțeleg să fii tăcută, să fii imobilă. Înțeleg că ai construit un sistem fantastic cu această lipsă de voință. Te înțeleg și te admir. Cred că trebuie să joci acest rol până la capăt. Până nu va mai avea nici un sens. Atunci îl vei abandona. La fel cum, încetul cu încetul, ai abandonat și celelalte roluri pe care le-ai jucat."

În eseul său despre *Persona*[74], Alex. Leo Șerban comentează filmul lui Bergman din perspectiva temei absenței: „Persona face din absență tema însăși a filmului, printr-o succesiune de scene în care, mai întâi băiatul, apoi Elisabeth Vogler devin, pe rând, spectatorii Celuilalt; fiind, cu alte cuvinte, excluși locului în care acesta ființează. A fi exclus unui loc, unei ființe, a fi absent acolo unde Celălalt îți țese viața înseamnă a nu participa la o diegeză comună; înseamnă, în plus, a introduce relativitatea dubiului față de ceea ce se dă spre a fi văzut. A ambiguiza o relație. Căci relația există fără doar și poate, chiar *in absentia*: este relația Spectatorului cu cel care, prin forța lucrurilor, devine Actor. Așadar capătă o Mască."[75]

Tema absenței transpare în filmul lui Bergman în relația stabilită între film și spectator, care este ambiguă, la fel ca „identitatea" incertă a personajului Elisabeth. Filmul propune o identificare cu povestirea pe care o spune pentru ca, în același timp, să îl excludă pe spectator. Această excludere se face, crede Alex. Leo Șerban, prin oferirea unei măști, care exclude spectatorul, producându-se astfel o pierdere a inocenței. Ceea ce este interesant în atitudinea sorei Alma este că aceasta simte absența în prezența actriței Elisabeth,

deoarece aceasta din urmă nu vorbește aproape tot filmul. Absența simțită permanent de sora Alma în ceea ce o privește pe Elisabeth este absența măștii, a *personei*. Ea încearcă să „citească" această lipsă în funcție de un cod impropriu, acela al spectacolului. Alma se așteaptă ca Elisabeth să continue să își îndeplinească rolul, în ciuda tăcerii sale. De altfel, conflictul generat între cele două femei este cauzat de suspendarea „teatrului" cotidian. Odată ce Elisabeth renunță total să participe la propria sa viață (la propriul rol), identitatea sa incertă va avea un efect asupra infirmierei Alma. Ea se simte nevoită să se destăinuie, să-și povestească viața pentru ca „piesa" (și viața) să poată continua. Filmul lui Bergman surprinde importanța rolurilor pe care le jucăm în viața cotidiană: atât scindarea între interioritate și ceea ce credem că suntem în ochii celorlalți, cât și trauma suferită în urma renunțării la „rol". Masca devine a doua natură. Riscă să sufoce interioritatea (tăcutul). Cuvintele rostite de directoarea spitalului arată că rolul pe care îl jucăm ne poate anihila, însă renunțarea la acesta poate duce de asemenea la anihilare. Nu putem trânti ușa în fața vieții care se „inoculează în toate". Pentru că Elisabeth nu vorbește deloc, nu își joacă rolul, Alma trebuie să vorbească despre sine, este obligată să se destăinuie.

La un moment dat se produce o contopire între cele două identități, Elisabeth vorbind prin vocea și corpul sorei Alma. Bruscarea unei relații pe care Alma nu o poate decât presupune stă la baza crizei dintre ea și Elisabeth. Celălalt – în realitate absent – este somat să existe într-o relație conformă unui „scenariu" (de viață) inexistent: Elisabeth refuză să mai joace orice rol. Elisabeth, actrița vinovată de întreruperea

spectacolului (omenesc), se retrage într-o lume în care speră să dispară, să nu mai fie actriță a propriei vieți. Acest nou rol – căci și acesta este un rol – învățat de Elisabeth la adăpostul muțeniei, este perceput de societate ca o anomalie. Prin urmare, Elisabeth este internată într-un spital de psihiatrie. În același timp, tăcerea Elisabethei este percepută de Alma ca un capriciu. Infirmiera încearcă să-i smulgă acesteia o reacție. Ea speră ca Elisabeth să își reia rolul, numai că, încă de la început, actrița apare în „rolul" de „spectator", distanțându-se de propriul caz.

La nivelul strict formal este eronat să vorbim despre prim-planul feței inserat de Bergman în filmul său. Prim-planul este chipul însuși, o față deposedată de funcțiile sale (individuație, socializare, comunicare), dezvăluind o nuditate de o mie de ori mai scandaloasă decât cea a corpului, o inumanitate mai incomunicabilă decât cea a animalelor. Prim-planul transformă chipul într-o himeră. În *Persona* fețele se contopesc, împrumutând amintiri una de la cealaltă, cele două chipuri (sora Ana și Elisabeth) devenind indiscernabile unul de altul. Prim-planul a împins Chipul către o zonă dincolo de principiul individuației. Prim-planul a suspendat individuația. Fața astfel „distrusă" se reface din fragmente ce au aparținut unor chipuri cândva distincte. Ea nu mai reflectă nimic. Nu mai simte nimic, în afară de o frică mută care aruncă cele două ființe într-un neant inuman. Și, în acest neant, arde însăși imaginea filmului. Prim-planul este chipul și dispariția sa. În *Persona*, Bergman a dat cinematografiei un nihilism al Feței: relația acesteia cu absența, relația sa cu neantul, confruntarea cu propria dispariție. Prim-planul extrage din

chip trăsături pure, însă el poate funcționa și în cazul altor obiecte, dacă s-ar focaliza asupra lor.

Prim-planul este chipul care facializează, care convertește o entitate concretă într-o suprafață decontextualizată, care exprimă o trăsătură afectivă. Afectul deci nu este restrâns doar la ființele umane. Prim-planul ar putea extrage afecte din focalizarea asupra texturii unui copac aflat într-o pădure de mesteceni. Exemplele pot continua cu multe cadre din istoria cinemaului (Wajda sau Tarkovski – scena din pădurea de mesteceni din *Copilăria lui Ivan*). Prim-planul poate înzestra cu interioritate obiecte pe care în mod normal le-am considera lipsite de trăsături afective.

Deși prim-planul extrage fața din coordonatele sale spațio-temporale, acesta poate transporta propriile sale trăsături. El poate căpăta consistență în profunzimea unui câmp sau, invers, ca negație a perspectivei și a profunzimii. Afectul obține un spațiu *pentru sine* și ar putea să realizeze acest lucru și în absența prim-planului. De pildă, un spațiu poate fi filmat într-un mod fragmentar. Nu numai cadrul este important, ci și ceea ce este intuit, ceea ce rămâne în afara sa. Elementele diferite care alcătuiesc un spațiu pot fi situate într-un spațiu fragmentat, deconectate între ele, fără ca o măsură comună să reunească aceste elemente eterogene. Este vorba de un montaj *pentru* eterogenitate și nu în ciuda eterogenității. Este ceea ce Deleuze numește *un espace quelconque*, un „spațiu oarecare” definit ca „un spațiu perfect singular, care doar și-a pierdut omogenitatea” (157):

> „Spațiul nu mai este cutare sau cutare spațiu determinat, ci a devenit un *spațiu oarecare*.[…] Un spațiu oarecare nu este

> un universal abstract, în orice timp, în orice loc. Este un spațiu perfect singular, care doar și-a pierdut omogenitatea, adică principiul raporturilor sale metrice sau conexiunea propriilor sale părți, astfel încât racordurile să se facă într-o infinitate de moduri. Este un spațiu de conjugare virtuală, surprins ca pur loc al posibilului. Ceea ce manifestă, într-adevăr instabilitatea, eterogenitatea, absența de legătură a unui asemenea spațiu este o bogăție de potențialuri sau de singularități, care sunt ca un fel de condiții prealabile ale oricărei actualizări, ale oricărei determinări" (*Imaginea-mișcare*, 156-157).

„Spațiul oarecare" este elementul genetic al imaginii-afecțiune. Dacă icoana este „semnul" în care o trăsătură este exprimată de o față sau de un echivalent al acesteia, „calisemnul" („*Qualisigne*" provenit din latinul *qualia,* care înseamnă „trăsături") este semnul în care o trăsătură-putere este exprimată de un „spațiu oarecare". Așa cum fotograma face vizibilă acea percepție „în lucruri", la fel calisemnul face vizibile trăsăturile dintr-un spațiu descentrat. Calisemnul se află la limita sistemului senzori-motoriu, punctul în care imaginile nu mai sunt legate printr-o grilă spațio-temporală. Trăsăturile exprimate în „spațiul oarecare" compun „materia" genetică din care configurațiile locale ale trăsăturilor pot fi compuse. Dacă icoana menține o legătură limitată cu coordonatele simțului comun, calisemnul nu reține niciuna.

Există mai multe modalități de a construi un „spațiu oarecare". Există soluția lui Fritz Lang. În lupta dintre lumină și întuneric, umbre dinamice, zone iluminate, striațiuni, contururi estompate înzestrează imaginea cinematografică cu

o viață non-organică, transformând spațiul într-o dimensiune nelimitată. Apoi, există posibilitatea abstracțiunii lirice realizată prin alternarea actualului și a virtualului care exprimă un interval alternativ între stări de lucruri și virtualitatea din care acestea provin. În filmele unui regizor precum Robert Bresson sau în filmele lui Dreyer, descoperim spații albe, gri și negre încărcate moral, fiecare fiind echivalentul unei anumite decizii din gama celor pe care protagoniștii le au la dispoziție. Însă „spațiul oarecare" este produs atunci când un protagonist alege tocmai actul de a alege, atunci când devine conștient că alege un mod de a crede. Albul nu mai este prizonierul negrului și nu se mai extinde în gri, ci toate trei devin în „spațiul oarecare" componentele posibile ale unei lumi noi:

> „Trecem de la un ansamblu închis, pe care îl fragmentăm, la un întreg spiritual deschis pe care îl creăm sau recreăm. Sau Dreyer: Posibilul a deschis un spațiul ca dimensiune a spiritului (a patra sau a cincea dimensiune). *Spațiul nu mai este determinat, a devenit spațiu oarecare identic cu puterea spiritului,* cu decizia spirituală mereu reînnoită: tocmai această decizie constituie afectul sau auto-afectarea și ia asupra racordarea părților" (*Imaginea-mișcare*, 166-167).

O altă modalitate de a construi un „spațiu oarecare" este prin intermediul culorii. El creează în cazul anumitor stiluri regizorale o capacitate de absorbție: un anumit mod de a utiliza culoarea absoarbe elemente eterogene într-un mediu afectiv. Un asemenea stil se poate întâlni la Antonioni, începând cu *Il Deserto rosso*. În filmele sale, spațiul color tinde

spre neantizare. Filmele sale explorează cadrul gol, peisajul abandonat, lumea fără locuitori, toate realizate printr-o paletă care extrage din lucruri culoarea – cea care dă atmosferă unui spațiu pe cale de dispariție. Culoarea dă spațiului puterea neantului. Spațiul nu este devitalizat, inactiv, ci, dimpotrivă, plin de potențialitate. Încă de pe vremea când regizase *Aventura*, Antonioni căuta planul gol, spațiul depopulat. În finalul *Eclipsei*[76], toate planurile, așa cum arată și titlul, sunt corectate de vid. Antonioni a căutat un spațiu deșertic (*Il Deserto rosso, Zabriskie Point*) la limita figurativului. Ținta sa a fost să ajungă la nonfigurativ printr-un procedeu care constă într-o eclipsă a feței, într-o obliterare a personajelor.

Iată că există două tipuri de „spații oarecare”, fie deconectate, fie vide, ambele însă fără coordonate, ambele exprimând virtualitate (potențialitate pură), expunându-ne la trăsături și puteri pure, independente de stările și de lucrurile care le actualizează. O idee produsă de gândirea-cinema, nu este niciodată o idee în general, ci este întotdeauna consacrată unui domeniu deja circumscris, deja consacrată unui proces cinematografic. Ideile în cinema trebuie tratate ca potențialuri deja anagajate într-un mod de expresie, consacrate unui mod de expresie și trebuie să fie motivate de necesitate. A avea o idee în cinema înseamnă a inventa blocuri mișcare-timp, blocuri mișcare-durată pe care le folosește pentru fabrica mai multe tipuri de narațiuni. La Bresson întâlnim destul de rar spații întregi. Spațiile sale sunt trunchiate, deconectate de la un ansamblu. În *Pickpocket,* vedem, de pildă, mâna hoțului de buzunare care sustrage bani sau portofele fără ca victimile sale să observe sau să bănuiască ceva. Dar de fiecare dată nu ne este arătat corpul întreg al personajului, spațiul este

înfățișat ca o serie de particule ale cărei conexiuni nu este niciodată predeterminată. Există și regizori care activează spații întregi. Însă spațiul bressonian este fragmentat. Aceste mici particule de spațiu vizual ale căror conexiune nu este dată în avans pritr-o conexiune. Valorizarea cinematografică a mâinii în imagine și acest tip de spațiu creează o relație. *Racordul* acestor mici particule de spațiu bressonian nu poate fi decât o mediere, nu poate stabili decât o legătură manuală, tactilă cu un spațiu extra-câmp, în afara cadrului. Bresson își plasează hoțul într-un spațiu fragmentat, elementele variate ale gării fiind izolate unele de altele, prinse în cadraje ca obiecte trunchiate incomplete eterogene. Montajul părților de obiecte nu dezvăluie o posibilă legătură de conectare. Bresson știe să păstreze foarte bine atenția spectatorului conectată și la ceea ce se află în afara câmpului de acțiune al cadrului, deschide potențialuri care permit să ne imaginăm activitatea care are loc în afara cadrului. Din această cauză, pentru Bresson, actorii sunt modele și interpretarea actorului de cinema trebuie să se producă în afara sa, să fie palpabilă: să vizeze, cum spune Paul Schrader, un spațiu și un cinema transcendental. De aceea, Bresson le cere actorilor săi neprofesioniști să nu joace, ci să exprime o alternativă între starea lucrurilor și posibilitatea, virtualitatea care depășește acea stare – alteritatea situației. În fine, spațiul oarecare este elementul genetic al imaginii-afecțiune. El nu mai are coordonate, ci este un potențial pur, el aduce la iveală Puteri și Calități pure independente de stările lucrurilor sau de mediul care le actualizează.

Imaginea-pulsiune

Imaginea-pulsiune este o stare între afecțiune și acțiune. Fiind derivată din percepția și afecțiunea inițială, ea reprezintă impulsul de a acționa, deși este distinctă față de acțiune. Vorbim despre imagini-pulsiune atunci când ne referim la instincte, idoli, origini primordiale. Lumea aceasta este calea de mijloc între „spațiul oarecare” și un mediu actual. Este un spațiu fragmentat la fel ca un „spațiu oarecare”, dar inseparabil de o situație actuală. Însă este legat într-un asemenea fel încât situația actuală, mediul acțiunii este și el modificat, ca și cum ar fi un derivat al unui substrat turbulent. Între spațiile virtuale oarecare ale afectelor și mediul actual al acțiunilor, Deleuze identifică un domeniu care nu aparține în mod clar „lumilor originare” sau impulsurilor (pulsiunilor, care pot fi definite și ca instincte. Aceasta este imaginea-pulsiune asociată filmelor lui Buñuel. El raportează trăsăturile lumii sale filmice la o lume originară care „vuiește în adâncul tuturor mediilor, care continuă sub ele. Această lume nu există independent de mediile determinate, ci, invers, le face să existe cu niște caracteristici și niște trăsături care vin mai de sus, sau, mai degrabă, dintr-un adânc și mai teribil” (*Imaginea-mișcare*, 178). Este un loc primordial asemenea celui din *Îngerul exterminator*. Deleuze desemnează două semne ale imaginii-pulsiune, *simptomul* și *fetișul* (idolii). Simptomele sunt prezențe ale pulsiunilor în lumea derivată și idolii sau fetișurile sunt reprezentări ale fragmentelor. Simptomele și fetișurile sunt semnele compoziției imaginii-pulsiune. Aceasta este intermediarul între afecțiune și acțiune, este compusă din *fetișuri* ale Binelui și Răului: fragmente

dispersate dintr-un mediu derivat, dar care se referă genetic la *simptome* ale unei lumi originare operând sub mediu.

Imaginea-acțiune

Dintre toate tipurile de imagini, imaginea-acțiune are cea mai mare afinitate cu narațiunea și narativitatea. Este un domeniu cinematografic mai ușor de definit. Calitățile și puterile nu mai sunt expuse în *spații oarecare*, nu mai populează lumi originare, ci se extind într-un spațiu-timp bine determinat și clar circumscris. Pulsiunile și afecțiunile sunt încarnate în comportamente, exprimate sub forma emoțiilor și pasiunilor, compun o psihologie în sensul cel mai simplu. Acesta este domeniul realismului: „ceea ce constituie realismului e pur și simplu aceasta: medii și comportamente, medii care actualizează și „comportamente care încarnează. Imaginea-acțiune este raportul dintre cele două și toate variantele acestui raport" (*Imaginea-mișcare*, 199). După cum ne amintim din ontologia bergsoniană, emergența unei imagini vii – fie ca centru de indeterminare sau ca ființă conștientă – duce la „curbarea" spațiului ei înconjurător, formând o sferă în jurul imaginii vii care este punctul central. În acest sens, mediul efectuează o sinteză globală, formând un mediu de forțe, de acțiuni și reacții care se actualizează în calități și puteri. El operează o sinteză globală a acestor calități și puteri, „este el însuși Ambianța sau Înglobantul" – ceea ce înglobează, ceea ce înconjoară, ceea ce se închide în sine ca un glob. Mediul reprezintă o configurație de forțe care apasă asupra imaginii vii și instigă imagina vie la acțiuni și la reacțiuni. Imaginea-acțiune presupune întotdeauna un mediu de forțe ambiental

și acțiunile și reacțiunile corespunzătoare unui individ. „Mediul și forțele sale se curbează, acționează asupra personajului, îi lansează o provocare și constituie o situație în care este prins. Personajul reacționează la rândul său (acțiune propriu-zisă) astfel încât să răspundă situației, să modifice mediul sau raportul său cu mediul, cu situația, cu alte personaje”[77]. Ca domeniu al situațiilor concrete și actuale, imaginea-acțiune aparține domeniului peirceian al Secundității – totul este actualizat într-o acțiune, totul este individuat în situații. Peirce arată că un lucru real, actual nu poate apărea decât printr-o reacție cu alt lucru, actualul implică bipolaritatea, diadele, opozițiile, reacțiile și rezistențele. „Acțiunea, în ea însăși, este un duel de forțe, o serie de dueluri: duelul cu mediul, duelul cu ceilalți, cu sine”[78].

Una dintre structurile fundamentale ale imaginii-acțiune este ceea ce Deleuze numește *la grande forme*, ce constă într-un mediu de forțe care realizează o Situație (S) inițială, o confruntare de forțe care implică o Acțiune (A), urmată de o modificare ulterioară a Situației (S):S-A-S. Această imagine-acțiune sau reprezentare organică este bipolară, dintre care primul pol se referă la organizarea organică și celălalt pol la funcția sa. Primul se numește „synsemn” (*synsigne*) fiind un set de puteri-trăsături actualizate într-un mediu, într-o stare de lucruri sau într-un spațiu-timp determinat: „synsemnul este un ansamblu de calittăți-puteri în măsura în care sunt actualizate într-un mediu, într-o stare de lucruri sau într-un spațiu-timp determina” *(Imaginea-mișcare,* 216). Al doilea va fi numit „binom” de către Deleuze (*binôme*) pentru a desemna orice duel, pentru a desemna ceea ce este propriu-zis activ în

imaginea-acțiune. Synsemnul și binomul sunt semnele compoziționale ale Formei mari (*la grande forme*) a imaginii-acțiune.

La grande forme este dominantă în mai multe genuri și stiluri cinematografice clasice. Ea poate fi întâlnită în documentare, western, chiar și în *film noir*. Imaginea-acțiune respectă mai multe legi formale. Prima dintre acestea este o lege structurală și are în vedere dispoziția forțelor ca elemente componente ale unui întreg organic – o anumită configurație a peisajului atât ca forță constitutivă, cât și ca mediu în care se întâlnesc forțele individuale, curbura specifică a mediului și afinitățile diferitelor personaje pentru anumite elemente ale *background-ului*: alternanța dintre planuri interioare și planuri exterioare, panoramări și prim-planuri.

Cea de-a doua lege are în vedere trecerea de la mediu la acțiune. Potrivit acestei legi, sinsemnul trebuie să se contracte într-un binom: forțele înconjurătoare trebuie să conveargă într-o confruntare de maximă încordare (punct culminant), de cele mai mult ori aceasta producându-se printr-un montaj ce alternează acțiuni interdependente.

A treia lege este legea „montajului interzis”, care are în vedere ca forțele conflictuale să se întâlnească într-un singur plan (în westernuri șeriful și banditul se întâlnesc într-un singur plan pentru duel).

Legea a patra este desemnată de Deleuze prin cuvântul *emboîtement* – „încastrare. Această lege are în vedere închiderea unui duel în interiorul altui duel ca și cum am închide o cutie mică într-una mai mare. Ultima lege este legea „marii distanțe” (*grand écart*) care se întinde între înglobant și

erou, între ambiență și punctul culminant, ceea ce înseamnă că o distanță separă situația inițială de confruntarea finală. „*Este nevoie de o mare distanță între situația și acțiunea viitoare, dar această distanță nu există decât pentru a fi acoperită, printr-un proces marcat de cezuri, ca de tot atâtea progresii și regresii*” (216).

Toate acestea sunt legi subordonate narativ. Ele structurează synsemnele mediului și binoamele acțiunilor, dar geneza synsemnelor și a binoamelor este marcată de un al treilea tip de semn – *amprenta*. Trebuie „ca situația să impregneze profund și continuu personajul [...] și personajul impregnant să izbucnească în acțiune, la intervale discontinue”[79] Devine clar că există filme care funcționează în calitatea de imagine-acțiune. Aceasta acoperă o varietate impresionantă, fiind, până la urmă trăsătura narativă a fiecărui film, desemnând ceea ce ține de scheletul epic al unui film, funcționând în interiorul unui sistem cauzal și determinist.

Pe lângă situația narativă Situație-Acțiune-Situație a „formei mari”, există și o imagine-acțiune care se constituie după modelul Acțiune-Situație-Acțiune: „mica formă” (*la petite forme* a imaginii-acțiune). Aici mișcarea vine din acțiunea echivocă (A) într-o situație clarificată (S) care face posibilă o acțiune modificată (A’), nouă. Modelul nu este nicăieri mai evident ca în filmul de comedie. Comicul se naște din caracterul echivoc al acțiunilor personajelor. În *Trântorii*, îl vedem pe Chaplin, stând cu spatele la cameră, supărat că a fost părăsit de iubită. În realitate, când se întoarce cu fața la aparat, vedem că amestecă un cocktail. Comicul este deci generat de semnul unei acțiuni echivoce. Semnul acesta este

numit *indiciu*: semnul ocurenței unei entități singulare. În cazul lui Chaplin și al scenei din *Trântorii* este vorba despre un *indiciu al echivocului*. În alte situații, de exemplu atunci când dintr-o situație se omite o informație (comediile sunt pline de astfel de situații. Un bărbat vede sacoul prietenului său pe un scaun în dormitorul iubitei sale și trage concluzia că cei doi au petrecut noaptea împreună), iar această omisiune duce la o neînțelegere amuzantă, generează comicul: acesta este un *indiciu de lipsă*.

Semnul genetic al formei mici (al celeilalte imagini-acțiune) este *vectorul*: un alt spațiu se constituie la polul opus „*spațiului-respirație* al formei organice" (marii forme a imaginii acțiune) – „un *spațiu-osatură*, cu intermediari care lipsesc, elemente eterogene care sar de la unul la celălalt sau se conectează brusc. Nu mai este un spațiu ambiant, ci un spațiu vectorial, un spațiu-vector, cu distanțe temporale"[80]. Acest spațiu se regăsește în filmele lui Mizoguchi, mai ales în panoramările și planurile mobile orizontale lente și lungi. Mișcarea camerei aduce laolaltă o serie întreagă de elemente eterogene – interioare și exterioare. Spațiul se construiește pas cu pas, fiecare spațiu are coordonatele sale geometrice proprii, propriile ritmuri temporale, propria intensitate dramatică, fiecare secvență autonomizează prezența intensivă a unui personaj sau unui eveniment. Spațiul acesta nu este cu totul fragmentat sau deconectat asemenea spațiului oarecare, dar nici nu participă cu totul la întreg, nu se unifică cu totul într-un întreg. Se păstrează eterogenitatea elementelor sale. Timpul se afirmă ca o funcție a variabilelor spațiale.

Ambele instanțe ale imaginii-acțiune urmează aceleași reguli conform cărora sistemul senzori-motoriu merge înainte

prin selecție și coordonare. Percepția este organizată prin diferite obstacole care trebuie trecute, acțiunea inventând mijlocul de a le depăși.

Imaginea-reflecție și imaginea-relație

Imaginile-reflecție, numite și imagini ale transformării, sunt acele imagini care apar între imaginile-acțiune și imaginile-relație, dar sunt și un stadiu de tranziție între cele două instanțe ale imaginii-acțiune (*la grande forme*, *la petite forme*). Imaginile reflecție reprezintă o deformare, transformare sau transmutație a imaginii-acțiune. Așa cum am văzut, în imaginea-acțiune, acțiunea și situația relaționează în cadrul celor două structuri narative de bază – *marea formă* și *mica formă*. Imaginea-reflecție permite o transformare, trecerea de la marea formă la mica formă. *Figurile* sunt semnele imaginii-reflecție. Ele sunt semne care în loc să trimită la obiectul lor, oglindesc un altul. În forma sa cea mai simplă imaginea-relație stabilește o relație reflexivă indirectă între marea formă și mica formă. Această relație indirectă reflexivă introduce un al treilea element între acțiune și situație. „Treitatea", „Terțitatea" sau categoria de „Thirdness" a lui Peirce este identificată ca o categorie a relațiilor. În acest sens, imaginea-reflecție are o afinitate cu imaginea-relație. Însă, spre deosebire de imaginea-relație, imaginea-reflecție rămâne conectată la acțiune ca deformare, transformare sau transmutare a imaginii- acțiune, ca intermediar între acțiune și relație.

Cinemaul lui Eisenstein produce două ipostaze ale imaginii-reflecție, conceptul fiind clarificat de textul acestuia

despre „Montajul atracțiilor”. Se vorbește despre inserarea unei imagini speciale care pare să întrerupă fluxul acțiunii. În *Ivan cel Groaznic* – partea a II-a, Ivan află despre un complot împotriva sa. Țarul pune atunci în scenă un spectacol de pantomimă în care se sugerează pedepsirea inamicilor țarului. O reprezentație teatrală prefigurează o acțiune viitoare: o acțiune teatrală ficțională (A’) intervine între situația (S) și acțiunea (A) reală a filmului. Acțiunea ficțională este și un indiciul unei acțiuni reale care se pregătește, un semn-echivoc care va fi clarificat numai de o acțiune viitoare. Spectacolul este o reflectare indirectă a morții lui celui care mărturisește complotul și sugestia că Ivan își va înfrunta dușmanii (marea formă). Spectacolul de pantomimă aparține micii forme care este inserată în marea formă prin intermediul reprezentării teatrale. În alt film, Eisenstein marchează bucuria unor țărani printr-un foc de artificii – o reprezentare *plastică* reflectă indirect o situație reală. Marea formă (situația grandioasă a exploziei de artificii) este inserată în mica formă (reacția țăranilor) printr-o reprezentare sculpturală sau plastică. Imaginea inserată este un al treilea element într-o secvență binară, un semn al relației (figură scenografică, *indiciu* care prefigurează o acțiune viitoare în *Ivan cel Groaznic*, figură *plastică*, care înglobează o mică formă în cel de-al doilea exemplu), deci o imagine care duce acțiunea și situația către o limită extremă, care le ridică binarismul la o a treia putere care trece dincolo de dualismul lor constitutiv: o imagine care împinge imaginea-acțiune către imaginea-relație. Pe lângă aceste două imagini-reflecție, Deleuze identifică și alte două semne: „imaginea inversată” (figuri ale inversiunii) și „imaginea discursivă” (figuri ale

discursului). Însă în recapitularea imaginilor și semnelor din *Cinema 2*, cele patru categorii sunt reduse la trei: semnele de compoziție ale imaginii-reflecție devin „figuri ale atracțiilor” (Eisenstein – reprezentări plastice și teatrale), figura de inversiune (care oglindește propriul obiect, dar inversându-l, răsturnându-l) și figura discursivă, care apare în filmele târzii ale lui Chaplin: de la burlescul începutului Chaplin trece în filme precum *Marele dictator* la un cinema (la care se adaugă invenția sunetului) al figurilor discursului. Problemele inițiale ale acțiunii sunt transformate, situațiile sunt transformate de discurs. Ordinea socială, pare să ne spună Chaplin creează o ereditate pentru dictatori în loc să creeze o ereditate pentru libertate și toleranță. Chaplin împinge mica formă la o limită extremă care o face să se întoarcă la marea formă.

Toate aceste clasificări ale marii forme și ale micii forme, categoriile și subcategoriile imaginilor sunt secundare. Mai important este procesul prin care acțiunea este dusă la extrem, generându-se complementarități între cele două forme, alunecări dintr-o formă în alta sau, dimpotrivă, separări clare în care situația și acțiunea sunt aduse într-o relație indirectă mentală.

În primul caz, Micul și Marele au un al treilea sens, „desemnând Viziuni care merită cu atât mai mult numele de Idei”, cinematograful de acțiune al lui Werner Herzog fiind cel mai bun exemplu în acest sens[81], o operă care se distribuie în două teme centrale – supraomul și subomul. În aceste filme, „acțiunea nu e cerută de situație, este o întreprindere nebunească, născută în mintea unui iluminat, care pare singura capabilă să lumineze mediul întreg [...] Există deci în același timp o dimensiune halucinatorie, prin care spiritul

acționând se ridică până la nelimitatul din Natură, și o dimensiune hipnotică prin care spiritul înfruntă limitele pe care Natura i le opune”[82]. Pentru filmul *Inimă de sticlă*, Werner Herzog și-a hipnotizat actorii. Scenariul a fost adaptat pe baza unui capitol din romanul lui Herbert Achternbusch, *Ora morții*, care, la rândul său, era bazat pe o legendă din Bavaria despre un țăran-profet care a prezis, asemenea lui Nostradamus, sfârșitul lumii printr-un cataclism. În filmul lui Herzog, păstorul Hias are viziunea apocaliptică a distrugerii prin foc și a înnebunirii unui oraș întreg în urma arderii sticlăriei și a pierderii secretului fabricării unei sticle-rubin prețioase. Hipnoza este folosită într-un film despre nebunia colectivă, un film în care, deși personajele sunt conștiente de proporțiile catastrofei care va veni, ele continuă pe același drum sortit pieirii. Cu alte cuvinte, jocul actoricesc este stilizat în așa fel încât, asemenea somnambulilor, actorii să pară a fi într-o transă. Mișcările lor sunt fluide, trădează o imponderabilitate, se despart de comportamentele și gesturile obișnuite pentru a crea o atmosferă de halucinație și de delir colectiv, care se intensifică pe măsură ce sfârșitul se apropie. Titlul spune totul: personajele trăiesc o stare interioară extrem de sensibilă și de fragilă însoțită de o transparență glacială. Herzog încearcă să facă vizibile stări interioare care, văzute dintr-un anumit punct de vedere, devin transparente (de sticlă). Chiar și în *Ținuturi ale liniștii și ale întunericului*, unde lucrează cu surdomuți sau în alte filme în care unele personaje sunt debili mintali, Herzog urmărește comunicarea aceleași transparențe. În *Inimă de sticlă*, peisajul bavarez „adăpostește opera hipnotică a sticlei-rubin, dar se depășește încă și mai mult în peisajele halucinatorii care cheamă la

căutarea marelui abis al Universului. Astfel, Marele se realizează ca Idee pură, în dubla natură a peisajelor și a acțiunilor”[83]. Într-adevăr, efectul obținut sugerează privirea unei picturi în mișcare. Trecutul este vag definit, acțiunea pare a se petrece la sfârșitul secolului al XVIII-lea, în perioada preindustrială, iar peisajele nonidentificabile geografic nu poartă o amprentă clară a epocii. Putem aproxima perioada în care se petrece acțiunea filmului numai după costume. Filmul a fost turnat în Bavaria, Irlanda, Elveția și lângă un ghețar din Alaska. Numai că în poveste toate peisajele sunt considerate a fi bavareze, ca și cum lumea s-ar transforma, ca și universul s-ar grăbi să se sfârșească potrivit profeției lui Hias care este în același timp și naratorul poveștii. În mișcarea camerei de filmat, în fluiditatea spațiilor și a interpretărilor, Herzog expune o metafizică implicită. În ultima scenă a filmului, care se petrece pe o stâncă de 300 de metri în formă de piramidă aflată în mijlocul oceanului, Hias are viziunea unui bărbat privește orizontul din vârful insulei de piatră. El aparține unei comunități care, pentru că trăiește la marginea lumii locuite, nu a aflat că Pământul este rotund, ci crede în continuare că este un disc plat care se termină cu un abis îndepărtat. Ani întregi, bărbatul privește marea și orizontul. După câțiva ani, alți trei i se alătură. Într-o zi, cei patru hotărăsc să ia o barcă pentru a merge până la capătul lumii. Se aventurează pe mare cu o barcă mult prea mică. În ultimul plan al filmului, oceanul se întunecă și cei patru bărbați din barcă se pierd în griul mării deschise. Pe ecran apare scris: „Este poate un semn de speranță că păsările i-au urmat în necuprinsul vast al oceanului”. Omul care privește orizontul alege să descopere

forma Lumii. Pleacă în „căutarea marelui abis al Universului”, pare să ne spună Herzog.

În al doilea caz, cel în care situația și acțiunea sunt puse într-o relație indirectă mentală, regizori precum Akira Kurosawa lărgesc marea formă, prin formularea unor interogații metafizice inserate în situații și din crearea unor protagoniști care devin *amprentă* cosmică. Întotdeauna situațiile create de el nu au legătură cu ceea ce face un samurai, ci cum ar trebui să trăim, ce înseamnă să fii samurai. Întrebarea depășește întotdeauna situația și aduce de obicei sfârșitul protagonistului. Kurosawa depășește deci acțiunea către o întrebare. Acțiunea este dezangajată, este impregnată de intensitatea întrebării. La Mizoguchi, duce acțiunea la extrem atunci când o lume a suferinței desface liniile universului, aduce la iveală o realitate deconectată neoreientată. Atunci când conexiunile cosmice ale unei linii continue a universului sunt întrerupte, imaginea-mișcare ca întreg începe să se prăbușească, deoarece legăturile sale senzorimotoare care susțin imaginea-mișcare sunt amenințate de apariția unui spațiu deconectat. Un asemenea spațiu dispersiv, asemenea spațiului lui Mizoguchi este simptomatic pentru surparea, încetinirea și întreruperea legăturilor senzorimotoare și a disoluției imaginii-mișcare.

Imaginile-relație sunt imaginile mentale care desemnează o relație. Ele sunt cel mai vizibile în filmele lui Hitchcock. În *Vertigo*, de pildă, acțiunea se structurează în jurul relațiilor mentale. Protagonistul încearcă să refacă imaginea unei femei pierdute în persoana altei femei. Încearcă, altfel spus un transfer de identitate, imaginea stabilind o relație cu o imagine mentală a trecutului. Nu e deloc întâmplător că pe

eroină o cheamă Madelaine. Toate filmele sale sunt concepute ca un set de relații, care capătă apoi o dezvoltare logică. Deși aceste filme descriu relații mentale foarte complexe, sunt susținute formal de intenționalitate și de sistemul senzori-motor. Imaginile-relație stabilesc relații între celelalte tipuri de imagini care compun filmele formei organice a acțiunii. Imaginile se referă de fapt la interpretare și la gândire. În cazul filmelor din categoria imaginilor-mișcare, ele reprezintă legea creată de sistemele senzori-motorii.

Imaginea-relație este pusă de Deleuze în legătură cu categoria peirceiană de „Thirdness". Cu alte cuvinte, ea indică o lege, reprezintă un element simbolic (semiotic). Este vorba despre o imagine care ia drept obiect al gândirii sale acele obiecte care au o existență în afara gândirii. Personajele și spectatorii au acces la imaginea mentală, fiind din ce în ce mai mult reduși la situații pur optice: sistemul senzori-motoriu este întrerupt, declanșându-se astfel criza imaginii-mișcare. Speciile imaginii-mișcare sunt atât de profund legate de sistemul senzori-motoriu care definește mișcarea încât, atunci când acesta se „prăbușește" (este întrerupt), o nouă imagine se naște – *imaginea-timp*.

După ce am trecut în revistă categoriile, speciile și subspeciile imaginii-mișcare ar trebui să remarcăm faptul că Deleuze nu este un semiotician în adevăratul sens al cuvântului, chiar dacă recurge frecvent la categoriile lui Peirce. Catalogarea semnelor nu este obiectivul său principal. Pentru el, „semnele" cinematografice sunt pur și simplu tipurile de imagini specializate într-un plan vast și variat de imagini. Toată această taxonomie este destinată unei emancipări a gândirii prin prisma imaginii, prin capacitatea

ei de a face vizibile afecte, energii, ritmuri, vectori, idei și relații mentale. Aceste modalități de a „vedea” există de la începuturile artei cinematografice. Regizorii care au explorat cinemaul ca artă au făcut posibilă existența lor.

Regimul cristalin al imaginii-timp

> *„Dacă mi-ar fi fost lăsată îndeajuns de multă vreme ca să îmi pot duce la îndeplinire opera, i-aș descrie în primul rând pe oameni, chiar dacă i-aș face astfel să semene cu niște ființe monstruoase, ca ocupând un loc atât de mare, alături de cel atât de restrâns care le este rezervat în spațiu, un loc dimpotrivă prelungit fără de măsură, de vreme ce ei ating simultan, ca niște uriași cufundați în ani, epoci, trăite de ei la atât de mare distanță, între care atât de multe zile s-au așezat – în Timp”*[84].

Cum anume este marcat începutul unui act de creație în cinema? Când anume (în ce stadiu al genezei sale) se poate spune că filmul începe să existe? Tarkovski pare să creadă că filmul începe să existe atunci când o imagine se formează în mintea regizorului: „este acel moment în care în fața privirii interioare a autorului apare o imagine a filmului: aceasta poate fi o serie de episoade deja dezvoltate în detaliu sau poate conștiința unei texturi estetice sau atmosfere emoționale care se poate apoi materializa pe ecran. [...] el [autorul] începe să fie un artist atunci când în mintea sa sau

chiar în film propriul său sistem de imagini începe să se formeze”[85]. Pentru regizorul rus, avantajul mediului de expresie cinematografic este faptul că, prin mijloacele sale de expresie, se poate crea o țesătură de imagini ale timpului. Cinemaul își inventează un limbaj, propriul său limbaj, propriile sale unelte formale pentru a crea o imagine a timpului în interiorul planului. Nu este însă vorba despre o imagine a timpului abstract, ci a duratei reale. Pentru autorul filmului *Oglinda*, folosirea mediului cinematografic pentru simpla ilustrare era greșită tocmai pentru că ignora adevăratul său potențial, „posibilitatea de a imprima actualitatea timpului”. Timpul, prins în formele și manifestările sale factuale, este, pentru Tarkovski, ținta misiunii artistice a cinemaului, acesta înglobând bogăția și posibilitățile sale de evoluție formală. Mergem la cinema pentru a regăsi timpul pierdut sau timpul nu încă trăit, care concentrează în imagini și acutizează experiența trăită, care te întoarce la viață prin „violența” expresiei (senzația reală transformată în hipersenzație artistică):

> „Care este esența activității unui regizor? Am putea-o defini prin sintagma «a sculpta în timp». La fel cum sculptorul ia blocul de marmură pentru ca, fiind conștient de trăsăturile interioare ale operei sale, dă la o parte tot ceea ce nu îi aparține acesteia, regizorul dintr-un bloc de timp făcut dintr-o mulțime enormă de fapte vii, taie și renunță la tot ceea ce nu îi aparține și nu poate folosi, lăsând numai ceea ce aparține filmului finalizat, ceea ce se va dovedi folositor imaginii cinematografice”[86].

Tarkovski respinge ideea sincretismului artei cinematografice potrivit căreia imaginea unui film este eminamente compozită, fiind un amestec de elemente ce aparțin mai multor arte: arta dramatică, proză, actorie, pictură, muzică. De fapt, susține el, influența exagerată a acestor alte arte poate reduce cinemaul la un hibrid mediocru. Cinemaul nu poate fi un amalgam de principii artistice ale artelor vecine. O alăturare a gândirii literare și a formei picturale nu poate constitui imaginea cinematografică. Dificultatea cu care se confruntă creatorul filmului de artă constă în alegerea și asamblarea fragmentelor de secvențe factuale, în a ști, a vedea și a auzi ceea ce se află *între* acestea și ce fel de legătură le ține împreună. Aceasta este de fapt gândirea-cinema. Se poate eșua foarte ușor mergând pe căile teatrului – construcția de intrigă pornind de la anumite personaje date –, activând categorii și sisteme de expresie mult prea literare pentru a juca un rol central în construcția imaginii cinematografice. Cinemaul trebuie să fie liber să aleagă și să alăture elemente extrase dintr-un bloc de timp autentic, să aducă împreună elemente eterogene, să creeze succesiuni, planuri și secvențe în care urmărirea constantă (continuitatea) a unui personaj nu este obligatorie. Intuiția duratei se traduce în imagine prin fenomene iraționale din punctul de vedere al secțiunilor imobile (cronologice) ale mișcării, dar raționale din punctul de vedere al experienței subiective a duratei. Cinemaul este capabil să opereze cu orice element care se extinde în timp, poate extrage din domeniul vieții regiuni din ce în ce mai ample. Poate realiza, de pildă, juxtapunerea unei persoane și a unui mediu nelimitat, integrându-l într-o configurație din care (cel puțin teoretic)

poate face parte orice număr de personaje, imaginile raportându-se nu numai la protagonist, ci comunicând cu o lume întreagă (Întregul). Cinemaul este capabil să creeze o serie de priviri extrem de variată, însă imaginea cinematografică rămâne în mod esențial o configurație de elemente care „spun” ceva despre durată, care sunt luări de poziție asupra ei: o configurație de elemente *în timp* interioară imaginilor (planurilor) luate de aparat. Ritmul este cel mai important aspect al imaginii de cinema: pentru Tarkovski el exprimă „*curgerea timpului (durata) în interiorul planului*”. O imagine cinematografică eficientă nu se poate construi fără acest *sens* al timpului, care apare deja în timpul turnării (nu în timpul montajului), existând în interiorul planurilor neprelucrate. Organizând sensul implicit al timpului din secvența filmată, montajul reunește cadre și planuri care conțin (deja) durata în interiorul lor. Ca structură ritmică, muzicală, timpul pulsează în interiorul materialului brut al cinemaului.Din acest motiv, Tarkovski descrie creația cinematografică ca o „sculptură” (cioplire?) în timp. Impunerea unei cronologii abstracte nu face decât să oprească variația universală a devenirii momentelor trăite. Lecția lui Tarkovski se poate rezuma în modul următor: o imagine de cinema se naște nu numai atunci când „trăiește” în timp, ci și atunci când timpul curge în interiorul imaginii, în interiorul fiecărui plan. Pentru a îndeplini o miză atât de ambițioasă, fiecare regizor impune propria Idee despre durată, impune dimensiunii-timp propria descriere.

În starea sa cea mai pură, viața este variație haotică absolută, o durată definită numai de întâlnirea obiectelor și percepțiilor. Iar această durată stă la baza vieții. Este o

tranziție, un schimb care este substanța însăși a vieții. Durata este *„devenirea care dăinuie”* (*Le Bergsonisme*). Locul pe care îl ocupăm în interiorul duratei, locul pe care îl ocupăm în timp – Proust face trimitere la el în ultimele rânduri ale *Timpului regăsit* – se stabilește în funcție de mai multe dimensiuni: interpretarea experienței prezentului, amintirile noastre și de imaginarea (proiecția în imaginație a) viitorului. În lumea fizică, ne reprezentăm timpul prin intermediul mișcării în spațiu, prin intermediul înlănțuirilor senzorimotoare ale cronologiei. Timpul abstract, timpul cronologic, este diferit de experiența timpului pur, de experiența variației universale. Altfel spus, de experiența duratei. Însă, dacă singura noastră reprezentare a timpului depinde de propria noastră percepție, dacă timpul este redus la relația fundamentală dintre memorie și durată, experiența noastră temporală va îngloba două viziuni concurente: prima va constitui axa timpului „obiectiv” al lumii, a doua va restitui acel timbru luminos desprins din configurațiile memoriei și imaginației. Ne întoarcem la *contracția* descrisă de Bergson: ne poziționăm mai întâi în Trecut (trecutul în general) și apoi căutăm imagini în anumite regiuni ale trecutului: „imaginea-contracție” a timpului. Însă trecutul continuă să existe ca imagine virtuală, continuă să crească, să sporească, să acumuleze regiuni odată cu schimbarea pe care o aduce prezentul. El coexistă virtual cu prezentul care îl rememorează. În realitate, există două imagini ale timpului. Pe de o parte, există timpul cronologic al lumii noastre ordonate și structurate, timpul intellectual, timpul abstract. Pe de altă parte, există un timp noncronologic, împotriva ceasului – timpul experiențelor, timpul amintirilor, al memoriei involuntare și al imaginației.

Contracția este experiență haotică a prezentului – paradoxul trecutului și al viitorului pe care ni le reprezentăm din locul întotdeauna schimbător al prezentului. Memoria se concentrează asupra localizării noastre în prezent, asupra localizării regiunilor de trecut relevante și asupra proiecției variantelor de viitor posibil. Creăm constant imagini despre noi înșine în prezent, ne construim identitatea (identitățile – eu este întotdeauna un altul) prin intermediul amintirii și imaginației:

> „Fără îndoială ne regăsim într-o mișcare – pe care o vom examina mai târziu – prin care prezentul care dăinuie se divide în fiecare clipă în două direcții, una dilatată și orientată către trecut, cealaltă contractată, care se contractă spre viitor [...] este clar că memoria este identică cu durata, că este coextensivă cu durata" (*Le Bergsonisme*, 46, *trad. mea*).

Trei elemente sunt responsabile pentru dimensiunea-timp care contribuie la formarea identității: durata ca schimbare și devenire continuă, memoria ca propria noastră conștiință asupra duratei (imagine a duratei) și conștientizarea momentelor trecut, prezent, viitor din care conștiința noastră de sine se desprinde și se creează. Toate acestea se află într-o continuă mișcare și interacțiune, chiar dacă – în aparență, dar *numai în aparență* – timpul pare un fenomen constant și identitățile noastre par neschimbătoare. Cinemaul poate amesteca aceste trei planuri, poate realiza imagini în care ele să devină indiscernabile. Viitorul poate deveni imagine virtuală a percepției, însă o imagine căreia îi va veni rândul să

fie actualizată într-un prezent. În film însă, planurile duratei, al imaginației, al memoriei și sensul nostru despre trecut, prezent și viitor pot deveni indiscernabile: ele pot fi amestecate, timpul poate fi reversibil, lumea actuală și cea virtuală se cristalizează împreună. Modul în care timpul este de obicei structurat este deconstruit. Memoria și imaginația încep să se reflecte una în cealaltă într-o manieră care creează o conștiință de sine dezorientată. Ne amintim modul în care Antonioni prezenta, în *Deșertul roșu*, conștiința de sine a unui personaj nevrotic sau modul în care conștiința de sine este restituită în imaginile *Anului trecut la Marienbad*. Modul în care timpul se cristalizează în imaginea cinemaului modern este o noutate comparabilă cu intuiția relativității în fizica teoretică:

> „Ceea ce constituie imaginea-cristal e operațiunea cea mai fundamentală a timpului: pentru că trecutul nu se constituie după prezentul care a fost el, ci în același timp cu el, trebuie ca timpul să se dedubleze în fiecare clipă în prezent și trecut, între care este o diferență de natură, sau, ceea ce e același lucru, dedublează prezentul în două direcții eterogene, dintre care una se lansează către viitor, iar cealaltă cade în trecut. Trebuie ca timpul să se scindeze, chiar și atunci când se așază sau se desfășoară: se scindează în două jeturi asimetrice dintre care unul face să treacă tot prezentul, iar celălalt păstrează întreg trecutul. Timpul constă în această sciziune și pe ea, pe el îi vedem în cristal” (*Imaginea-timp*, 109).

„Imaginea-cristal” pune în evidență diferența dintre timpul metaforic și durata pe care această metaforă își propune să o exprime. Experiența trăită este un hibrid între un element-durată și un element-spațiu: primul ne permite să simțim timpul ca o progresie internă (ca o devenire care dăinuie – *le « présent» qui dure*), cel de-al doilea ne permite accesul la exterioritate, la un exterior care se extinde spațial (o mișcare). Ceea ce numim „conștiință” este un schimb între cele două. Memoria este alcătuită din imagini-amintire și imagini-contracție – cele două direcții fundamentale ale percepției. Prin intermediul amintirii (platonismul explică înțelegerea ca reamintire), percepția se pune în mișcare ca râul lui Heraclit și creierul își reprezintă lumea prin organizarea amintirilor. O parte a acestei organizări este ceea ce numim cronologie – organizarea duratei eterogene, exprimată, asemenea scindării asimetrice, ca o progresie omogenă bazată pe mișcarea în spațiu. Limbile ceasornicului exprimă timpul numai prin intermediul unei omogenități, prin reprezentarea unei progresii ordonate. Durata continuă însă să existe ca devenire noncronologică, însă această devenire este ascunsă de simțul comun fiindcă se prezintă acestuia printr-o schemă senzorimotorie. Înțeleasă ca devenire pură, durata este eludată de cronologie. Paradoxul constă în faptul că, deși succesiunea cronologică era destinată înțelegerii duratei, ea ajunge până la urmă să o deformeze (să o abstractizeze). Cronologia cinematografică este o organizare a amintirilor ca o oglindă a percepției: o psihologie activată cu scopul de a înțelege Ființa. Din întregul continuu al memoriei, creierul încearcă să creeze imagini-amintire destinate înțelegerii memoriei ca viziune personală asupra duratei. Cinemaul

poate realiza intuiții ale Întregului (duratei), care pot fi organizate în instanțe ale trecutului și instanțe ale viitorului. În imaginile sale, autorii realizează amprente ale duratei, ne confruntă cu o imagine a timpului, cu o senzație puternică a trecerii timpului. Ni se acordă acces la devenire, la schimbarea și variația continuă a lumii, la enormitatea trecutului și a viitorului. Înregistrarea pe care obiectivul camerei o face posibilă pune subiectivitatea într-o paranteză. Ea continuă să influențeze, însă obiectivul ne permite să realizăm mulaje, modulări „obiective" ale timpului. Bergson a avut intuiția faptului că ceea ce înțelegem prin cronologie este de fapt o abstracție, însă intuiția sa a fost înțeleasă greșit:

> „Bergsonismul a fost adesea redus la ideea următoare: durata ar fi subiectivă și ar constitui viața noastră interioară. Și, fără îndoială, era nevoie ca Bergson să se exprime astfel, cel puțin la început. Dar, din ce în ce mai mult, va spune cu totul altceva: singura subiectivitate e timpul, timpul non-cronologic considerat în actul întemeierii lui, noi fiind cei care suntem interiori timpului, nu invers. Că suntem în timp pare un loc comun, dar e totuși cel mai înalt paradox. Timpul nu este interiorul din noi, ci tocmai contrariul, el e interioritatea în care ființăm, ne mișcăm, trăim și ne schimbăm" (*Imaginea-timp*, 111).

Deleuze nu a propus, prin regimurile imaginii-mișcare și ale imaginii-timp, două sisteme opoziționale ale sensului în cinema sau două moduri de reprezentare aflate în tensiune, ci, mai degrabă, un singur principiu care se actualizează în două regimuri ale imaginii: imaginea-mișcare, al cărei

fundament ontologic este mișcarea captată de aparat, vederile suprinse de camera de filmat; și imaginea-timp, care exploatează conștientizarea acestei mișcări pe care astfel o depășește. În realitate, toate imaginile cinematografice sunt imagini-timp; fiindcă ele se nasc ca situații pur optice și sonore pentru ca ulterior să fie organizate (prin intermediul montajului) în diferite narațiuni. În cinemaul modern, viziunile și punctele de vedere asupra narativității sunt secundare situațiilor pur optice. În *Film Fables*, Jacques Rancière este de părere că Deleuze accentuează ideea unui principiu modernist care marchează autonomia operei de artă exprimată prin relația cu mediul, prin ceea ce numim *specificitatea mediului*. Atât cinemaul imaginii-mișcare, cât și cel al imaginii-timp au posibilitatea de a realiza „identitatea originară dintre gândire și non-gândire”, o capacitate filozofică puternică.[87] Ca atare, cele două regimuri au în comun posibilitatea de a transforma clasificările cinemaului în uneltele de creație a unei noi gândiri. Rancière arată că cele două tipuri de imagini pot fi privite ca dimensiuni genetice, ca secvențe ADN ale cinemaului. Cele două imagini sunt asemenea unor vieți distincte născute din aceeași genă. Clasificările din *Cinema 1* își regăsesc un numitor comun în ideea că aparatul cinematografic divide timpul în secțiuni imobile – fotograme și cadre – pe care le aduce laolaltă pentru a crea impresia timpului prin reprezentarea mișcării în spațiu. Dar planul era înțeles ca o secțiune mobilă a timpului: pentru că aduna fotogramele laolaltă pentru a crea o imagine-mișcare. Principiul de organizare al aparatului era cronologia (succesiunea): logica imaginii create este o reflectare a mișcării filmului în cameră și în proiector. Însă această

imagine nu este de ajuns pentru imaginea-mișcare. Mai este nevoie și de o reflexivitate, o reflexivitate care îi permite cinemaului să privească asupra evoluției sale fotografice și care demonstrează caracterul abstract al imaginilor create de aparatul cinematografic. Prin această reflexivitate, cinemaul poate explora idei despre timp, subiectivitate, memorie și imagine: universul devine cinematografic în relexivitatea acestor ipostaze metacinematografice. Prin legătura imanentă între aparat și spectacularitate (proiecție și vizionare), Deleuze caracterizează cinemaul imaginii-mișcare ca un sistem de expresie ce se organizează în jurul unor secțiuni din ce în ce mai mari într-o ordine cronologică. Planul este o extensie a succesiunii (secvenței) fotogramelor; montajul este derivat din plan, iar din acest montaj se naște narațiunea bazată pe modelul cauză-efect. Numai că acest cinema nu exprimă timpul conform percepției personale, este mai puțin eficient în sens. În consecință, el identifică un tip de cinema care nu contează pe schema senzorimotorie pentru a exprima timpul și care exprimă timpul în mod direct prin depășirea acestei scheme. Principiul de organizare nu mai este cronologia, ci deconstruirea cronologiei cu intenția de a exprima timpul ca durată (ca variație universală). Acest principiu de organizare creează un cinema al imaginii-timp. Prin detașarea de cronologie, cinemaul nu mai realizează percepții ale timpului construite pe un tip de reacție senzorimotorie. Noutatea constă în crearea de descrieri cinematografice înțelese ca desfășurare *în timp*, a unei imagini care abordează direct percepția duratei.

Perioada de după cel de-Al Doilea Război Mondial marchează o cezură formală între cinemaul clasic și cinemaul

modern. O ruptură între imaginea-mișcare, ale căror instanțe și specii formale le-am descris deja, și imaginea-timp, despre care vom vorbi în continuare. Împărțirea în două perioade istorice este numai o ipoteză de lucru. Nu există de fapt filme care să aparțină numai imaginii-mișcare sau numai imaginii-timp, acestea nefiind categorii pure. Ceea ce este important este actualizarea formală a unor anumite tipuri de imagini. Nu neapărat apartenența acestora la o anumită perioadă istorică sau la un anumit stil regizoral. În majoritatea filmelor din epoca clasică a cinemaului, narațiunile s-au construit într-un regim organic: acțiuni senzori-motorii erau reprezentate în diferite tipuri de imagini: imaginea-percepție, imaginea-afecțiune, imaginea-acțiune. Percepția era organizată spațial în imagini, iar „timpul” era reprezentat indirect prin intermediul mișcării și montajului.

Însă, după 1945, anumiți regizori încep să creeze procedee și inovații vizuale care, susține Deleuze, au capacitatea de a crea o imagine directă a timpului. Iar aceste noi strategii formale aparțin „regimului cristalin al imaginii-timp”. Neorealiștii italieni (precum și alți regizori preocupați de înnoirea limbajului cinematografic) dau startul unui cinema vizionar. Spre deosebire de imaginea-mișcare, în care sistemul senzori-motoriu lega percepțiile de afecțiuni și acțiuni, în cadrul imaginii-timp, reacția (extinderea în acțiune) este uneori întreruptă: imaginea a capătă un aspect insuportabil, imposibil. Imaginile se deschid către construcții mentale, către memorie și către o percepție „directă” a duratei.

Patricia Pisters citează un fragment din *Le bergsonisme* care descrie perfect trecerea de la imaginea-mișcare la imaginea-timp:

„Să presupunem pentru un moment că apare o interferență în această mișcare-percepție-articulare, o problemă mecanică a sistemului motoriu: recunoașterea a devenit imposibilă (aproape un alt tip de recunoaștere subzistă, asemenea celui pe care îl vedem la acei bolnavi care descriu un obiect al cărui nume îl cunosc, dar de care nu se pot folosi; și care repetă corect ceea ce li se spune, dar nu mai știu să vorbească spontan). Bolnavul nu știe cum să se mai orienteze, cum să mai deseneze, adică, cum să descompună un obiect în funcție de tendințele motorii: percepția sa provoacă numai momente difuze. Totuși, amintirile există. Mai mult, ele continuă să fie evocate, să se întrupeze în imagini distincte, adică, să suporte traducerea și rotația ce caracterizează primele momente ale actualizării. Ceea ce lipsește este momentul final, ultima fază: aceea a acțiunii. Exact în momentul în care mișcările concomitente ale percepției sunt dezorganizate, imaginea-amintire rămâne la fel de nefolositoare, la fel de ineficientă ca o amintire pură și nu mai poate să se extindă într-o acțiune. Iată primul fapt important: există cazuri de orbire și surzenie psihică sau verbală în care amintirile supraviețuiesc” (Pisters, 75-76, *trad. mea*).

Există deci cazuri în care memoria și timpul nu mai sunt imediat transformate în acțiune senzorimotorie. Într-o situație normală, trecutul este folosit ca funcție a prezentului și, dacă trecutul este actualizat, acesta este distins de prezentul care îl folosește. Imaginile-amintire și imaginile onirice au în vedere memoria și timpul, dar, fiindcă sunt recunoscute în relația lor

cu prezentul, au legătură cu imaginea-mișcare. Dar ce se întâmplă când drumul de la virtual (trecut sau viitor) la actual (prezent) este blocat? Virtualul „vorbește” în numele său într-o asemenea manieră încât, în anumite cazuri, poate deveni indiscernabil de actual. Atunci când percepția devine pur optică și nu mai păstrează o legătură cu acțiunile senzori-motorii, aceasta intră în relație cu o imagine virtuală, cu o imagine mentală, o imagine-oglindă. Imaginea actuală și cea virtuală formează un circuit atât de coerent și cursiv încât ele nu mai pot fi distinse una de alta: actualul și virtualul se vor cristaliza unul în celălalt. Din acest motiv, „descrierea” cinematografică a acestui fenomen poate fi numită *„regimul cristalin” al imaginii-timp*:

> „Vedem în cristal perpetua întemeiere a timpului, timpul non-cronologic, Cronos, nu Chronos. E puternica Viață non-organică ce îmbrățișează lumea. Vizionarul, clarvăzătorul e cel care vede în cristal și ceea ce vede el e tocmai țâșnirea timpului ca dedublare, ca sciziune. Numai că, adaugă Bergson, această sciziune nu merge niciodată până la capăt. Cristalul într-adevăr nu încetează să schimbe cele două imagini distincte care-l constituie, imaginea actuală a prezentului care trece și imaginea virtuală a trecutului care se păstrează: distincte și totuși indiscernabile și cu atât mai indiscernabile cu cât sunt distincte, pentru că nu se știe care e una și care e cealaltă. E schimbul inegal, sau punctul de indiscernabilitate, imaginea mutuală. Cristalul trăiește întotdeauna la limită, este el însuși «limita alunecoasă între trecutul imediat care deja nu mai este și viitorul imediat care nu este încă [...], oglindă mobilă ce

reflectă fără încetare percepția în amintire»” (*Imaginea-timp,* 109-110).

Ceea ce vedem în cristal este „tâșnirea timpului” așa cum există el în realitate, independent de punctul nostru de vedere: sciziune între o imagine actuală a prezentului trecător și o imagine virtuală a trecutului depozitat coexistent (indiscernabil de) cu acesta. Timpul nu mai trebuie comunicat prin mișcare sau prin reprezentarea indirectă a montajului. Imaginea cinematografică începe „să sculpteze în timp”, să creeze blocuri temporale. Cinemaul lui Béla Tarr este un exemplu al expunerii și descrierii (cristaline) a blocurilor-timp. La el, filmul nu se mai mulțumește doar să redea, ci să facă vizibilă durata (virtualul), transformările și devenirile din interiorul imaginii. Descrierea unor anumite fenomene temporale înseamnă, într-o descriere cristalină a cinematografului, a observa diferitele mutații ale imaginii. Timpul nu mai este derivat din mișcare, el apare *în* sine, dă naștere unor mișcări înșelătoare ce creează falsa continuitate în cinemaul modern: imaginile nu mai sunt legate între ele în montaj prin tăieturi, decupaje și racorduri raționale, ci printr-o falsă continuitate și prin decupaje irațională și racorduri false. Trupul nu mai este corp în mișcare (vehicul pentru acțiune). El nu mai este supus acțiunii, ci devine revelator al timpului: în filmele lui Antonioni postúrile trupului dezvăluie greutatea așteptării la care timpul supune corpul. Imaginea cinematografică nu „există” în prezent. În prezent este numai ceea ce imaginea „reprezintă”, nu imaginea în sine. Imaginea nu trebuie confundată cu ceea ce se reprezintă. Imaginea în sine este sistemul relațiilor dintre componentele sale, adică un

set de relații de timp din care „prezentul” – întotdeauna variabil, întotdeauna altul – se desfășoară.

Din această cauză un regizor precum Tarkovski este atât de important pentru evoluția limbajului cinematografic. El provoacă o metamorfoză a relației dintre planul filmat și montaj (descoperă, altfel decât Welles și neorealiști, montajul, presiunea timpului în interiorul planului). Planurile sale lungi, travelingurile și panoramările sale considerate insuportabile de unii spectatori și de o frumusețe spirituală de alții, fac vizibilă presiunea *duratei* în interiorul planului filmat. Prin Tarkovski, filmul capătă o „demnitate” ontologică nemaiîntâlnită. Dacă vrea să conteze ca mijloc autentic de descriere a lumii, imaginea cinematografică trebuie să facă vizibile relații de timp ce nu pot fi „văzute” într-un obiect reprezentat și care nu pot fi reduse la prezent, ci la o coexistență a „fețelor” temporale.

O structură temporală, o imagine-timp trece dincolo de succesiunea empirică și cronologică a trecutului, prezentului și viitorului. Este o „durată” în care co-există mai multe durate: mai multe planuri temporale există împreună în ordine non-cronologică. Situațiile pur optice și sonore ale neorealismului intră în conflict cu situațiile senzori-motorii ale realismului clasic. Spațiul senzori-motoriu clasic are deja trasată o acțiune. O situație pur optică și sonoră se stabilește într-un „spațiu oarecare” (*espace quelconque*), acesta fiind deconectat sau gol (se anunță peisajul urban golit de prezența umană de la sfârșitul *Eclipsei* lui Antonioni). În neorealism, conexiunile senzori-motorii există numai fragmentar, declașând criza imaginii-acțiune. Iau astfel naștere semnele pur optice (opsemnele) și sonore (sonsemnele). Acestea se

referă la o varietate de imagini, fie că vorbim despre banalitatea cotidiană, fie că ne referim la situații-limită, la imagini subiective sau la imagini ale copilăriei (vise expuse optic și sonor în care personajul nu joacă, ci se vede pe sine însuși jucând). Fellini este unul dintre maeștrii acestui tip de imagine. Ne amintim toate reveriile lui Guido, personajul-regizor din *Otto e mezzo*.

În *Umberto D* al lui Vittorio de Sica, servitoarea se oprește din rutina zilnică pentru a-și privi corpul de femeie însărcinată în oglindă. O situație senzori-motorie este întreruptă de un „act" optic, de un act de privire pură, neasimilat acțiunii filmului. La fel, în *Europa 51* al lui Rossellini o doamnă din înalta societate este supusă unor situații pur optice atunci când, vizitând locuințele sociale dintr-un cartier sărac, ea privește diferitele imagini ale sărăciei și ale suferinței. Deși aceste imagini sunt apoi integrate într-o narațiune coerentă, ele primesc o anumită autonomie în economia filmului: personajul devine și el spectator. Situațiile-limită sunt imagini atât de insuportabile, încât participarea la ele devine imposibilă. De această dată, personajul nu mai poate evada în acțiune. Imaginea îl obligă la pasivitate. Opsemnele și sonsemnele apar la neorealiști (imaginile-fapt descrise de Bazin), dar sunt exploatate la adevăratul lor potențial expresiv și intensiv în filmele lui Fellini și Antonioni.

Deleuze împarte situațiile optice în situații obiective și situații subiective, reale și imaginare, fizice și mentale. Însă semnele optice fac aceste distincții indiscernabile (nu este vorba de o confuzie, ci de o imagine a timpului în care mai multe durate coexistă). Este de ajuns să ne amintim de visele

și de amintirile din filmele lui Fellini. În secvențele care creează amintiri sau secvențele onirice are loc o înscenare, ca și cum lumea interioară a amintirilor și a viselor ar fi o repetiție pentru o piesă de teatru. Ceea ce în film trece drept „lumea reală” este apoi prezentat în mod spectacular. În capodoperele felliniene, imaginile interioare (visele, amintirile, reveriile) și imaginile exterioare formează un continuum spectacular. *Otto e mezzo* ilustrează cel mai bine această tendință.

Semnele optice se pot naște în cadrul unei narațiuni, dar dacă acestea sunt considerate în sine, ele vor întrerupe și fragmenta narațiunea prin tendința de a se îndrepta către un punct de indiscernabilitate, un punct între subiectivitate și obiectivitate, între real și imaginar, între mental și fizic. Situațiile optice marchează apariția unor fenomene vizuale aproape insuportabile – atât de acute, încât depășesc acțiunea senzori-motorie. Ele se opun imaginii-clișeu, care exploatează din plin schema senzori-motorie a acțiunii. Obiectele sunt percepute prin intermediul propriei experiențe (propriei viziuni asupra duratei), prin intermediul amintirilor, fricilor și al dorințelor. Lumea clișeelor devine intolerabilă pentru un cinema-timp autentic din două motive: pe de o parte, obiectele sunt deposedate de asociațiile simțului comun, pe de altă parte, le sunt restituite și acele fațete pe care percepția senzori-motorie le-a ignorat.

„Cristalele de timp”

„Cinematograful nu doar prezintă imagini, ci le înconjoară cu o lume. Tocmai de aceea a căutat foarte devreme circuite din

ce în ce mai mari, care să unească o imagine actuală cu imagini-amintire, imagini-vis, imagini-lume" (*Imaginea-timp*, 93). Imaginea realizată în interiorul cadrului desfășoară un potențial expresiv: deschide o continuitate cu lumea din afara cadrului. Știm acest lucru de la Bresson: ceea ce este lăsat în afara cadrului contează la fel mult ca și elementele reunite în cadru. Cinemaul înconjoară imaginile pe care le creează cu o întreagă lume invizibilă, cu o virtualitate prinsă în regiunile distincte ale timpului. Arta cinematografică a căutat să creeze un „circuit" mai amplu care trebuia să unească imaginile actualizate din interiorul cadrului cu imagini-amintire, imagini onirice, imagini-lume. Imaginea actuală trimite întotdeauna la o imaginea virtuală care îi corespunde la fel ca o reflecție în oglindă: actualitatea și virtualitatea reprezintă fața și reversul imaginii. Ca și cum imaginea dintr-o oglindă ar fi căpătat viață, și-ar fi asumat independența și ar fi trecut dincolo de oglindă în actualitate, chiar dacă acest lucru ar însemna ca imaginea actuală să își fi reluat locul în oglindă.

Potențialul imaginii cinematografice și viitorul expresivității sale sunt asigurate de posibilitatea de a dezvolta circuite din ce în ce mai ample, de a extinde planuri din ce în ce mai profunde ale realității, ale memoriei și gândirii:

> „Circuite din ce în ce mai vaste se vor putea dezvolta, corespunzând unor straturi din ce în ce mai profunde ale realității și unor niveluri din ce în ce mai înalte ale memoriei sau ale gândirii. Dar tocmai acest circuit cel mai restrâns al imaginii actuale și al imaginii sale virtuale este cel care susține ansamblul și servește drept limită interioară. Am văzut cum, în parcursurile mai largi,

> percepția și amintirea, realul și imaginarul, fizicul și mentalul sau, mai degrabă, imaginile lor se urmăreau fără încetare, alergând una după cealaltă și trimițând una la cealaltă în jurul unui punct de indiscernabilitate. Dar acest punct de indiscernabilitate este constituit tocmai de cel mai mic cerc, adică de coalescența imaginii actuale și a imaginii virtuale, imaginea bifațetată, actuală și virtuală în același timp" (*Imaginea-timp*, 94).

Circuit actual-virtual al imaginii de cinema conține condițiile de existență ale gândirii-cinema. Pe traiectoriile ample ale percepției și ale amintirii, ale realului și imaginarului, ale corpului și ale minții sau, mai degrabă, prin imaginile acestora, imaginea actuală se apropie întotdeauna de imaginea virtuală, unindu-se în jurul unui punct de indiscernabilitate: un punct care aparține cercului cu raza cea mai mică din conul bergsonian inserat în *Materie și memorie,* un punct care marchează contopirea celor două imagini, o imagine care conține atât fața actuală, cât și cea virtuală. Semnul pur optic este imaginea actuală deconectată de la extensia sa motorie. Această imagine intră în comunicare cu imagini-amintire, imagini onirice și imagini-lume. Însă semnul optic își găsește elementul său genetic atunci când imaginea „pur" optică actuală se cristalizează cu propria imagine virtuală în cadrul celui mai mic circuit intern. Imaginea-cristal este „fundamentul" semnelor optice, oferind modelul pentru compoziția internă a acestora:

> „Imaginea actuală și imaginea sa virtuală constituie deci cel mai mic circuit interior, la limită un vârf sau un punct,

> însă un punct fizic care nu este lipsit de elemente distincte (cam ca atomul epicurian). Distincte, dar indiscernabile, așa sunt actualul și virtualul, care nu încetează să se schimbe între ele. Când imaginea virtuală devine actuală, ea e vizibilă și limpede, ca în oglindă sau în soliditatea cristalului desăvârșit. Dar imaginea actuală devine virtuală la rândul ei, trimisă în altă parte, invizibilă, opacă și tenebroasă, ca un cristal abia scos din pământ. Cuplul actual-virtual se prelungește deci imediat în opac-limpede, expresie a schimbului lor" (96).

O asemenea imagine este comparată de către Deleuze cu descrierea obiectelor și ființelor ale limbajul promovat de Robbe-Grillet în cadrul transformărilor formale lansate de *Nouveau Roman*. Descrierea obiectului implică la romancierul francez crearea unei duble mișcări – de creație și de ștergere. Într-o descriere de tip „organic", de tipul celei realizate în cadrul artei naturaliste (fie că e vorba de literatură sau cinema), se presupune că obiectul descris există independent de descrierea sa. O descriere de tip „cristalin" este o descriere care înlocuiește obiectul. Îl creează și îl șterge în același timp, lăsând loc altor descrieri care contrazic, deteritorializează și modifică descrierile precedente. Descrierile cristaline reflectă situații pur optice și sonore detașate de extinderea acestora în acțiuni motorii, adică într-un regim temporal cronologic și liniar. O imagine deconectată de la sistemul senzori-motor este o imagine în care nu se poate face o distincție între obiect și descrierea sa. Cu alte cuvinte, nu există o distincție clară între realitate și descrierea sa. Distincția era posibilă numai în cadrul sistemului senzori-motor. Odată cu înreruperea acestei

scheme nu mai există o modalitate de a distinge între prezentare și re-prezentare, între obiect și aparența sa. Acestea sunt o unitate, fie că vorbim de o imagine vizuală, de o imagine în oglindă, o fotografie, o pictură sau un plan cinematografic. Nu mai vorbim despre obiecte și despre reprezentările lor artistice, ci despre tipuri de imagini. Actorii și rolurile jucate de aceștia, obiectele și reflecțiile în oglindă ale acestora devin o singură imagine ce reunește actualul și virtualul într-un circuit neîntrerupt. În absența sistemului senzori-motor, lumea devine teatru, spectacol, film al reflecțiilor care s-au trezit la viață, o „piesă" a imaginilor în care virtualul și actualul sunt indiscernabile, deoarece ele coexistă în continuitatea vieții.

Cel mai simplu model al imaginii-cristal este reflectarea într-o oglindă. În *Orfeu* al lui Jean Cocteau vedem imaginea lui Jean Marais în oglindă: personajul este imaginea actuală, iar reflecția sa este imaginea virtuală, însă cele două sunt prezente în același timp. Marais, actorul, ființa umană finită, reprezintă imaginea actuală; reflecția (și rolul) constituie imaginea virtuală potențială pe care o actualizează în film. Iar virtualul (Orfeu) și actualul (Marais) sunt co-prezente. Odată ce sistemul senzori-motor se prăbușește, distincțiile dintre obiect și reflecția sa, dintre o entitate fizică și înregistrarea sa pe peliculă, dintre actor și rol, dintre lumea reală și lumea ficțională sunt eludate, devin la rândul lor indiscernabile. Nu mai pot fi atribuite unei logici binare, opoziționale. Atunci când regizorii suspendă ludic relația dintre actor și ființă, lumea spectacolului și lumea reală, film și realitate, ei nu numai că provoacă o depășire a funcției reprezentaționale a artei, ci înfățișează lumea ca o proliferare a „reflecțiilor" –

„iluzii” obiective care sunt contopiri ale actualului și ale virtualului, rezultate în urma sciziunii constante a timpului între prezentul actual și „memoria” virtuală a prezentului (extinsă în totalitatea trecutului virtual). Concepția bergsoniană a timpului ca *durată*, precum și coexistența mai multor niveluri ale duratei fac posibilă o concepție specială despre memorie (la care aderă și Deleuze): memoria nu locuiește în noi, ci noi ne mișcăm în interiorul unei Ființe-Memorie, în cadrul unei lumi-memorie, noi suntem cei care „locuim” timpul. Există un trecut în care toate fețele sale coexistă și un grad (punct de tensiune) al timpului, extrem de contractat, care este prezentul. În descrierea sa cristalină, cinemaul rămâne indecis în privința alegerii unui anumit nivel al trecutului. În loc să aleagă un nivel anume, el alege alegerea însăși (cu toate alternativele ei), alege multiplicitatea și proteismul. Deși imaginea-cristal construiește o figură a simultaneității actualului și virtualului, există totuși o temporalitate intrinsecă acestei contopiri. Atunci când vedem reflecția în oglindă a lui Jean Marais (în *Orfeu* al lui Jean Cocteau), reflecția lui virtuală este tocmai imaginea actuală care ni se înfățișează în fața ochilor. Imaginea actuală lui Marais și reflecția sa virtuală, deși sunt prezente în același timp, trebuie să apară într-o succesiune. Dacă un plan cu fața lui Marais este urmat de un plan cu reflecția sa în oglindă (adică virtualitatea care corespunde planului actual inițial), în planul care înfățișează reflecția imaginea actuală va fi chiar imaginea din oglindă (imagine actuală transformată în imagine virtuală). Se produce un schimb între actual și virtual: secvența care conține planul direct și planul reflecției aduce la iveală un circuit de schimb, un fel de pasaj de trecere

de la o imagine la alta. Cristalul este tocmai acest schimb. În imaginea-cristal nu există un actor numit Jean Marais, ci doar o simplă imagine, o simplă reflecție: Jean Marais între două oglinzi: exemplul perfect al imaginii-cristal. Cu cât creștem numărul de oglinzi, cu atât va rezulta o proliferare mai mare a reflecțiilor, apropiindu-ne de o imagine multifațetată, o imagine cristalizată capabilă să multiplice și să realizeze o legătură între imagini cu un model și o structură extrem de complexe. Din acest motiv vom vorbi despre o descriere cristalină, și nu organică, în filmul lui Cocteau. Însă această figură a cristalului servește și altor scopuri. Fațetele cristalului pot oglindi, dar pot fi și transparente, pot reflecta lumina sau o pot filtra. Fețele cristalului posedă deci grade diferite de limpezime și de opacitate, starea unei fețe variind în funcție de condițiile externe. O față devine transparentă într-un moment și opacă în momentul următor. În consecință, când imaginea virtuală devine actuală, ea este limpede și vizibilă – momentul în care pe ecran vedem reflecția lui Marais. Invers, atunci când imaginea actuală devine virtuală, ea este trimisă în altă parte, este invizibilă. Cuplul actual-virtual se extinde imediat într-o fațetă opacă, adică în expresia schimbului dintre cele două.

„Expresia” cristalului sugerează și o dimensiune genetică a desfășurării actualului și a virtualului. Anumite „soluții” formale lichide pot fi cristalizate prin introducerea unui cristal- germen, un cristal care inițializează procesul de formare ce se extinde până când întregul tratament formal se solidifică în multiple versiuni ale germenului inițial. Deleuze consideră că imaginile-cristal pot fi gândite și în funcție de geneza lor, anumite imagini funcționând ca germeni ce vor

prolifera într-un mediu dat. Această imagine-sursă este o virtualitate actualizată într-un mediu dat, dar, în același timp, și mediul este domeniul virtual al posibilei cristalizări care poate conduce la o anumită putere de actualizare. În aceste condiții, indiscernabilitatea funcționează în mai multe moduri în cadrul circuitului cristalin: actualul și virtualul, limpezimea și transparența fațetelor, germenul și mediul. Circuitele cristaline implică secvențe temporale ale imaginilor. Deleuze compune triada actual-virtual, limpezime-opacitate, germen-mediu nu pentru a descrie planurile unui film, ci pentru a include în aceste categorii filme întregi. Filmul va fi o imagine-cristal imensă care va include un set amplu de imagini în urma procesului de cristalizare:

> „Cristalul este expresie. Expresia merge de la oglindă la germen. Același circuit este cel care trece prin trei figuri, actualul și virtualul, limpedele și opacul, germenul și mediul. Într-adevăr, pe de o parte germenul este imaginea virtuală care va face să se cristalizeze un mediu actualmente amorf; dar, pe de altă parte, acesta trebuie să aibă o structură virtual cristalizabilă, în raport cu care germenul joacă acum rolul de imagine actuală. Și aici actualul și virtualul se schimbă într-o indiscernabilitate care lasă să subziste de fiecare dată distincția. [...] Poate că astfel trebuie înțeleasă splendoarea imaginilor din *Inimă de sticlă* la Herzog și dublul aspect al filmului. Căutarea inimii și a secretelor alchimice, a cristalului roșu, nu e separabilă de căutarea limitelor cosmice, drept cea mai mare tensiune a spiritului și gradul cel mai profund al realității. Dar va trebui ca focul cristalului să se comunice

întregii manufacturi pentru ca lumea, la rândul său, să înceteze a mai fi un mediu amorf aplatizat care se oprește pe buza unei prăpăstii și să dezvăluie în sine posibilități cristaline infinite („pământul se ivește din ape, văd un pământ nou…”). Herzog este cel care a elaborat în acest film cele mai mari imagini-cristal din istoria cinematografului. Există la Tarkovski o tentativă analoagă, reluată din film în film, dar întotdeauna închisă: *Oglinda* constituie un cristal turnant, cu două fețe dacă-l raportăm la personajul adult invizibil (mama lui, soția lui), cu patru fețe dacă-l raportăm la cele două cupluri vizibile (mama lui și copilul care a fost el, soția lui și copilul pe care-l are)” (101-102).

În consecință, metafora cristalului este numele dat de Deleuze unei anumite expresii cinematografice, unui circuit care trece prin cele trei figuri: actual-virtual, limpezime-opacitate, germen-mediu. De fapt, germenul este pe de o parte imaginea virtuală care va cristaliza un mediu amorf în prezent și, pe de altă parte, mediul trebuie să aibă o structură care să conțină virtual posibilitatea de a fi cristalizat.

După cum am văzut *Oglinda* lui Tarkovski este unul dintre acele filme-cristal despre care vorbește Deleuze. În acest film, cristalul are două fațete, dacă luăm în considerare relația celorlalte personaje cu personajul adult, care este puțin prezent. Mama și soția sunt jucate de aceeași actriță pentru a spori indiscernabilitatea. De asemenea, cristalul va avea patru fațete dacă luăm în considerare personajele vizibile (mama sa și copilul care el însuși a fost, soția sa și copilul pe care o are cu aceasta). Mama (în imaginea pe care o are aceasta în

mintea adultului) și soția sunt jucate de aceeași actriță pentru a spori acest efect artistic de ambiguitate.

Era inevitabil ca cinemaul, conștientizând criza imaginii-acțiune, ajungând la epuizarea unei forme de narativitate, să recurgă la o narațiune despre sine. Filmul despre film marchează nașterea unei noi metode, deschise de introducerea descrierii cristaline:

> „Germenul și oglinda mai sunt reluați și altfel, unul în opera pe cale de a se face, cealaltă în opera reflectată în operă. Aceste două teme, care au traversat toate celelalte arte, trebuia să afecteze și cinematograful. Uneori, filmul e cel care se oglindește [...] într-un film din interiorul filmului; alteori, filmul este cel care se ia drept obiect în procesul constituirii sale sau al eșecului său în a se constitui" (102).

Cinematograful este responsabil pentru o percepție, pentru un anumit mod de a vedea. Atunci când urmărim un film ne abandonăm necondiționat acelui mod de a vedea, nu ne așteptăm ca acesta să fie argumentat sau pus la îndoială. Dar în cazul imaginii-timp și în cazul particular al imaginii-cristal, nu ne este oferită o simplă percepție, ci și un punct de vedere asupra acelei percepții, o conștiință de sine cinematografică. Nu este vorba despre o simplă reflexivitate, ci despre un circuit: este nu numai un schimb neîntrerupt (circuitul este mișcare ireductibilă), dar singura sa progresie duce la alte reinterpretări.

> „Imaginea optică actuală se cristalizează cu propria sa imagine virtuală, pe micul circuit interior. E o imagine-cristal, care ne dă cauza sau, mai degrabă, «inima» opsemnelor și a compozițiilor lor. Opsemnele nu mai sunt decât sclipirile imaginii-cristal” (94).

Emanația constantă de imagini mentale creează structura cristalină.

Imaginea-cristal este modalitatea cineamului de a ilustra cercetarea *duratei* inițiată de Bergson la începutul secolului al XX-lea. Nici o altă artă nu era mai potrivită pentru această sarcină decât o artă născută aproape în același timp cu teoriile lui Bergson despre timp. Deși imaginea-cristal poate avea o structură deosebit de complexă, ireductibilitatea sa constă în indiscernabilitatea dintre imaginea actuală și cea virtuală. Bergson însuși s-a întrebat asupra naturii acestei contopiri, găsind un răspuns în modalitatea în care el concepea timpul. Ceea ce este actual este întotdeauna prezent și, pentru că este prezent, este întotdeauna în schimbare. Prezentul este întotdeauna altul, devine trecut.Prezentul este întotdeauna *un altul*. Trecutul nu urmează prezentului care nu mai este, ci coexistă cu prezentul care a fost. În aceste condiții, prezentul este imaginea actuală și trecutul care coexistă cu prezentul este imaginea virtuală, imaginea în oglindă. După Bergson, paramnesia (iluzia de a fi fost deja într-un anumit loc) face perceptibilă această structură a timpului. Există deci o „amintire” a prezentului, contemporană prezentului însuși, la fel de apropiată de prezent precum un actor de rolul său:

„Existența noastră actuală, pe măsură ce se desfășoară în timp, e dublată astfel de o existență virtuală, de o imagine în oglindă. Orice moment al vieții noastre propune așadar aceste două aspecte: este actual și virtual, percepție pe de o parte și amintire pe de altă parte. [...] Cel care va deveni conștient de dedublarea continuă a prezentului său în percepție și în amintire [...] se va compara cu actorul care-și joacă automat rolul, ascultându-se și privindu-se jucând”[88].

Relația dintre memorie și percepție poate fi comparată cu relația dintre o imagine reflectată într-o oglindă și obiectul care se află în fața oglinzii. Un asemenea obiect poate fi atins și permite acțiuni asupra sa. Este dotat cu acțiuni posibile. Însă, deși este dotat cu acțiuni posibile, obiectul rămâne actual. Imaginea din oglindă este în mod necesar virtuală în sensul că, deși este evident că seamănă cu obiectul, este diferită de acesta, nefiind capabilă să facă ceea ce face obiectul. Departe de a fi o halucinație sau o himeră, imaginea virtuală este cât se poate de reală. Însă aparține unui alt strat de realitate. Această diviziune între actual și virtual îl face pe Bergson să concluzioneze că fiecare moment al vieții noastre se scindează într-o parte actuală (vizibilă) și o parte virtuală (invizibilă pentru o concepție temporală a simțului comun). Din această idee a scindării timpului, din această articulare complexă se nasc paradoxurile timpului. Pentru a înțelege natura lor, trebuie să înțelegem sensul dat de Bergson noțiunii de „trecut pur”. Este vorba despre trecutul în general – contractat de prezent în momente de tensiune și extensiune, dar care există ca ființă a trecutului. Ceea ce este dublat în

fiecare moment al existenței noastre în percepție și în memorie nu este doar trecutul actual al unor momente demult scurse (locuri și date), ci o totalitate. Însă o totalitate care, în planul existenței actuale, există numai în stări de contracție și expansiune. Există întotdeauna un „întreg" virtual care este actualizat și care există într-o formă intensivă difuză. Despre același întreg vorbeam și atunci când analizam raportul cadrului și planului cu întregul sau atunci când analizam rolul montajului în construirea imaginii cinematografice. În viață nu retrăim trecutul. Problema nu este aceea de a actualiza ceea ce este virtual și a face ca cele două imagini să fie identice. Ființa este întotdeauna construită în funcție de diferență. De aceea, și pentru Deleuze, diferența este un concept ontologic puternic. Memoria noastră este întotdeauna virtuală, însă în planul acțiunii este o „amintire" a prezentului și o funcție a viitorului, Având în vedere natura sa virtuală, memoria este o mișcare a diferențelor și a timpului.

Bergson numește imaginea virtuală „amintire pură" pentru a o distinge de imaginile mentale – imagini-amintire[89], vise –, cu care aceasta ar putea fi confundată. Și acestea din urmă sunt imagini virtuale, însă actualizate sau pe cale de a se actualiza în conștiință sau în stările psihologice. La polul opus, imaginea virtuală în stare pură este definită nu prin relația cu un nou prezent (față de care ar fi trecut relativ), ci prin relația cu un prezent actual (al cărui trecut este simultan): deși imaginea virtuală ia o formă specifică, aceasta este o parte a „trecutului în general" (nu a primit încă o datare exactă). Ca virtualitate pură nu trebuie actualizată, fiind corelativă cu imaginea actuală – cu care formează cel mai mic circuit ce

servește ca punct de plecare pentru toate celelalte. În loc să fie actualizată, imaginea virtuală corespunde unei imagini actuale singulare. Este vorba de un circuit actual-virtual local și nu de o actualizare a virtualului în raport cu un punct actual aflat în mișcare – o imagine-cristal, nu o imagine organică.

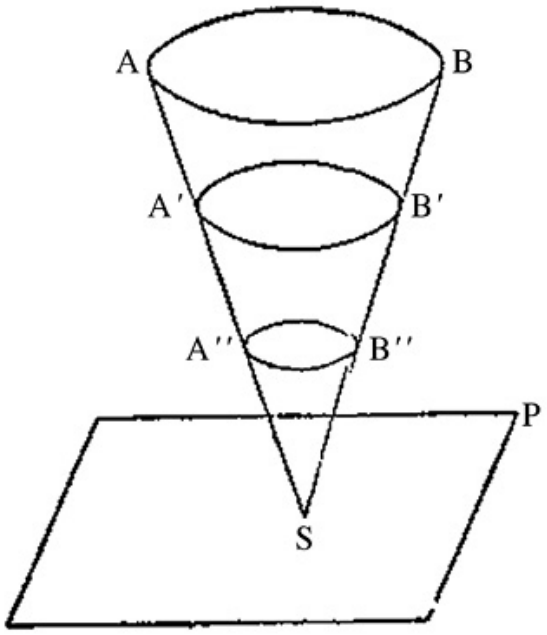
Imaginea virtuală (amintirea pură) nu este o stare psihologică și nu aparține conștienței: există în afara conștienței, în timp. Nu ar trebui să întâmpinăm dificultăți în a concepe natura virtuală a amintirilor pure extinse în timp, de vreme ce nu avem o problemă atunci când concepem existența actuală a unor obiecte în spațiu fără ca acestea să fie percepute încă. Dificultatea constă în faptul că imaginile-amintire și chiar și imaginile onirice angajează o conștiință care le oferă acestora o alură capricioasă, fiind actualizate în funcție de necesitățile contextuale ale acestei conștiințe. Însă contiința nu va găsi aceste imagini în interiorul ei, ci va găsi imaginile-amintire în imaginile virtuale pure. Așa cum percepem lucrurile în locul pe care acestea îl ocupă și trebuie să ne poziționăm în mijlocul lucrurilor pentru a le putea percepe, căutăm amintirea în locul în care aceasta se află, trebuie să facem un salt în trecutul general, în mijlocul acestor imagini virtuale pure care au fost păstrate constant în timp. Mergem să căutăm amintirile în trecut în sine – așa cum acesta se organizează intern și nu în funcție de reprezentările cronologice ale simțului comun, acolo. Numai astfel imaginea-amintire va aduce cu sine semnul distinctiv al unei perspective temporale care o deosebește de o imagine diferită (de un vis, de pildă).

„Circuitele mai mult sau mai puțin largi și întotdeauna relative între prezent și trecut trimit, pe de o parte, la un mic circuit interior între un prezent și propriul său trecut, între o imagine actuală și imaginea sa virtuală; pe de altă parte, trimit la circuite ele însele virtuale din ce în ce mai profunde, care mobilizează de fiecare dată întreg trecutul” (*Imaginea-timp*, 108).

Imaginea-cristal are aceste două aspecte: este limită internă a tuturor circuitelor relative de imagine, dar și limită externă, configurație variabilă și remodelabilă, la marginile lumii, între momentele egale ale lumii. Configurația imaginii cristal este asemănătoare aceleia unui mic germen cristalizabil și a unui vast univers cristalizabil: totul este inclus în capacitatea de expansiune desfășurată între aceste două limite.

„Micul germen cristalin și imensul univers cristalizabil: totul este cuprins în capacitatea de amplificare a ansamblului constituit de germen și univers. Memoriile, visele, lumile chiar, nu sunt decât circuite relative aparente, care depind de variațiile acelui Întreg. Sunt grade sau moduri de actualizare ce se eșalonează între aceste două extreme ale actualului și virtualului: actualul și virtualul său pe micul circuit, virtualitățile în expansiune în circuitele profunde. Iar micul circuit interior comunică dinlăuntru cu cele profunde, direct, prin intermediul unor circuite doar relative” (109).

Amintirile, visele, chiar și lumile sunt numai aparente circuite relative ce depind de variația Întregului. Ele sunt grade ale modurilor de actualizare care se desfășoară între cele două extreme – actual și virtualul : actualul și virtualitatea sa pe circuitul minuscul, desfășurând virtualități în circuitele mai profunde. Pentru a realiza o reprezentare grafică a modului în care funcționează circuitul temporal actual-virtual, Bergson inserează în *Materie și memorie* desenul următor, reluat și de către Deleuze în *Imaginea-timp* (109):



Ceea ce compune imaginea-cristal este operația fundamentală a timpului: trecutul nu este constituit după modelul prezentului care a fost, ci, întotdeauna timpul trebuie să se scindeze în prezent *și* trecut, care diferă între ele prin natura lor; sau trebuie să împartă prezentul în două direcții eterogene, una îndreptată către viitor, pe când cealaltă trebuie să se orienteze inevitabil spre trecut. În momentul în care

acesta se defășoară, timpul trebuie să se scindeze: se împarte în două fluxuri asimetrice, dintre care unul face ca prezentul să curgă, în timp ce celălalt prezervă trecutul. Timpul constă în această scindare și este ceea ce „vedem” în cristal. Imaginea-cristal nu este timpul, însă acesta poate fi „văzut” în interiorul cristalului. El păstrează timpul adevărat, timpul noncronologic: puternica „viață” nonorganică care învăluie lumea. Regizorii cu adevărat vizionari, precum Tarkovski sau Herzog văd în acest cristal scindarea timpului care nu se realizează niciodată până la capăt: cristalul de timp este „negociat” constant între cele două imagini care îl constituie – imaginea actuală a prezentului care ne scapă mereu printre degete și imaginea virtuală a trecutului care este prezervat. Este un schimb inegal, este un punct de indiscernabilitate, o imagine mutuală. Pot exista diferite stări ale cristalului – „stări cristaline” –, în funcție de acțiunile necesare formării sale și de figurile pe care le vedem în interiorul său. Fiecare stare poate fi numită un *cristal de timp*.

Iată o recapitulare a principalelor idei despre timp pe care Deleuze le extrage din filozofia lui Bergson, formând astfel o joncțiune între arta cinematografică și modalitatea acesteia de a realiza cristalizări temporale. Trecutul coexistă cu prezentul care a fost cândva: trecutul se păstrează în sine ca trecut *în general*. În fiecare moment, timpul se scindează în prezent *și* trecut, prezent care trece și trecut care este prezervat. Bergsonismul a fost de multe ori redus la următoarea idee: durata este subiectivă, ea constituind viața noastră interioară. Această descriere este adevărată, fidelă modului în care Bergson și-a expus filozofia duratei. Dar dacă îl citim până la capăt, ajungem la concluzia că subiectivitatea este timpul

însuși, timpul noncronologic, „timpul non-cronologic considerat în actul întemeierii lui” (în-temeiul său, a se citi ontologic). Locuim o Ființă-Timp. Timpul nu este prizonierul vieții noastre interioare, ci interioritatea în care ne mișcăm, în care trăim și în care devenim:

> „Singura subiectivitate e timpul, timpul non-cronologic considerat în actul întemeierii lui, noi fiind cei care suntem interiori timpului, nu invers. Că suntem în timp pare un loc comun, dar e totuși cel mai înalt paradox. Timpul nu este interiorul din noi, ci tocmai contrariul, el e interioritatea în care ființăm, ne mișcăm, trăim și ne schimbăm. Bergson e mult mai aproape de Kant decât crede: Kant definea timpul ca formă de interioritate, în sensul în care suntem interiori timpului” (111).

Cinematograful nu arată decât modul în care locuim timpul, cum ne mișcăm în interiorul dimensiunii-timp, în această formă care ne confiscă, care ne poartă cu ea și care ne schimbă inevitabil. Arată, exprimă acel loc (de „pură virtualitate”) despre care Proust spunea că oamenii îl ocupă în Timp.

Stări cristaline

Fellinianul *E la nave va* impune procedee în care distincția dintre viață și artă devine indiscernabilă: filmul din interiorul filmului, secvențele de reportaj, filmul *work in progress* (scenele în care regizorul și echipa de filmare se află în studio), lumea ca teatru (spectacularitatea lui Fellini), lumea

ca poveste (personajele care se uită direct la cameră), lumea-dans etc. În culoarele cu oglinzi mai multe elemente se reflectă unele în altele. Reflecțiile virtuale și imaginile actuale se schimbă între ele, una devine transparentă în timp ce alta devine opacă, o imagine-germen care se extinde într-un mediu mai amplu, un cristal disipat într-o substanță amorfă. Filmul este de fapt o imagine-cristal, construcția sa urmărind circuite vaste de schimb.

> „Același circuit este cel care trece prin trei figuri, actualul și virtualul, limpedele și opacul, germenul și mediul. Într-adevăr, pe de o parte germenul este imaginea virtuală care va face să se cristalizeze un mediu actualmente amorf; dar, pe de altă parte, acesta trebuie să aibă o structură virtual cristalizabilă, în raport cu care germenul joacă acum rolul de imagine actuală” (101).

Aceste „figuri” reprezintă *stări cristaline*. În recapitularea imaginilor-timp din finalul cărții *Cinema 2*, Deleuze arată faptul că semnele cristaline și hialosemnele se referă la trăsături (la cele trei aspecte ale schimbului), pe când imaginile-cristal propriu-zise se referă la stări ale cristalului. Distincția dintre imagini și semne este de fapt distincția dintre componente și tipuri de cristale. Cele trei hialosemne –actual-virtual, transparent-opac, germene-mediu sunt elementele constitutive ale oricărui cristal. Stările cristaline ale descrierii cinematografiei moderne nu numai că dezvăluie coexistența prezentului actual cu trecutul virtual, ci și diferite modalități în care întregul acelui vast ocean care este trecutul poate fi pus în legătură cu actualizarea continuă a timpului într-un

prezent care curge unidirecțional (către viitor). Prima stare cristalină presupune un surplus de teatralitate a realității fotografiate de camera de filmat: personaje care aparțin realității joacă totuși un rol, întreaga realitate devine spectacol, însă devine un spectacol optic sau plastic. Este un „surplus de teatralitate" care nu mai aparține teatrului, ci numai cinemaului, scena înlocuiește planul-secvență. Evocările dezvăluie dedublarea timpului „care face să treacă toate prezenturile și le face să tindă spre circ ca spre viitorul lor" (113). Rolurile acestei lumi-spectacol sunt mijloace de repetiție, de experimentare și de testare a diferitelor posibilități create însă pentru a evada din teatralitatea care manipulează și pentru a se apropia, pentru a intra în viață. De fiecare dată intrarea se face printr-o fisură, printr-o linie de fugă în cristalul timpului. În filmele lui Jean Renoir trecutul este acumulat, solidifică și fixează. Totul revine în cristal: actorii interpretează roluri înghețate, fixe, moarte. Acest cristal al rolurilor care se reflectează unele în altele se scindează ca și prezentul descris de Bergson, în două fluxuri, unul al trecutului virtual care se depozitează ca un ocean vast al memoriei, celălalt ca un prezent tranzitoriu care tinde mereu spre viitor.

La Fellini, se actualizează o stare cristalină a „cristalul[ului] prins în formarea și creșterea sa, raportat la «germenii» care îl compun" (118). După *Otto e mezzo*, lumea sa devine un mare bâlci, capătă trăsături de carnaval. Fiecare scenă oferă iluzia că intrii la un spectacol. „E din pricină că fiecare intrare este ea însăși un germen cristalin, un element component" (*idem*). Deși începuse prin a face filme în care personajele sale hoinăreau fără sens, filme care relaxau

legăturile senzori-motorii și care stârneau imagini optice pure, după *Otto e mezzo* era vorba de a intra în alt element. De pildă, în *Otto e mezzo*, intrarea în trecut a personajului-regizor Guido se face prin mai multe modalități (imagini): amintirile din copilărie, coșmarul, hedonismul, reveriile, fantasmele, fanteziile erotice (scena haremului) etc.:

> „Pe de o parte, imaginile pur optice și sonore se cristalizează: ele își atrag conținutul, îl fac să se cristalizeze, îl compun dintr-o imagine actuală și din imaginea sa virtuală, din imaginea sa în oglindă. Sunt tot atâția germeni sau intrări: la Fellini, numerele, atracțiile au înlocuit scena și au destituit profunzimea de câmp. Dar, pe de altă parte, intrând în coalescență, ele constituie unul și același cristal angajat într-o creștere infinită. E din pricină că întreg cristalul nu e decât ansamblul ordonat al germenilor săi sau transversala tuturor intrărilor sale” (119).

La Visconti, se actualizează o stare cristalină a cărei expresie este în disoluție. Lumea din aceste filme este închisă în sine, o lume în decădere, o lume a vechii aristocrații, rupte parcă de istorie și de restul lumii. Tot o lume-spectacol ne este prezentată în *Ghepardul* sau în *Inocentul*. Compozițiile vizuale somptuoase, cu o cromatică și lumină picturale, cu mișcări asemănătoare baletului prin folosirea muzicii ca acompaniament (*Moartea la Veneția*) exemplifică și pun în valoare caracterul stilizat, aproape ritualic al acestei lumi rarefiate. Deși elegant, acest mediu este un mediu care decade. Însă acestei temporalități a disoluției și a unui perpetuu *prea*

târziu i se adaugă o dimensiune artistică. Aici Visconti se întâlnește cu Proust. Orice Paradis e un paradis pierdut, fiindcă la el nu poți privi, nu te poți întoarce decât după ce acesta a trecut, dar la care putem avea acces doar printr-o ucenicie (*aprentissage*), o căutare (*la recherche*) artistică. Timpul poate fi regăsit, însă numai prin intermediul semnelor (senzoriale, mondene, afective ale) artei.

În filmele unor regizori ca Renoir, Fellini sau Visconti se regăsește o anumită viziune a lumii ca reflectare, ca oglindire infinită – spectacole perpetue, puneri în scenă, rituri, ceremonii. Lumea-spectacol este un mod de a vedea care se construiește pe o anumită viziune asupra timpului. Fiecare moment formează un cristal fiindcă se scindează constant în trecut virtual și prezent actual. Vizionarismul constă în privirea *în* cristal, iar ceea ce se vede este chiar această sciziune a timpului. A vedea în cristal presupune o viziune asupra timpului, o manieră specială de a relaționa cu trecutul virtual și prezentul actual. Narativitatea acestor filme este construită în funcție de această concepție asupra timpului: un cristal cu fațete care se reflectă unele în altele, cu fațete de imagini și durate actual-virtuale indiscernabile – imagine interioară a timpului în actul întemeierii lui.

Leibniz și Barocul ca expresie

În Le Pli: Leibniz et le baroque [90], universul monadic este o structură fără centru în care există un continuum de pliuri și

de falduri. În această lume nu există o subiectivitate fixă, ci numai posibilitatea punctelor de vedere, posibilitatea inflexiunilor care absorb întregul. Orice expresie a multiplicității este explicată prin pliurile monadei, iar elementele distincte sunt simple falduri sau pliuri ale unei structuri singulare. Dar Deleuze se distanțează de Leibniz. Spre deosebire de autorul *Monadologiei*, la el acest continuum poate fi divizat. O monadă poate fi împărțită într-o serie de monade, iar această serializare exprimă o structură a multiplicității în unitate. Subiectul care privește, pe care Deleuze îl înlocuiește cu un punct de vedere este o inflexiune efemeră conținută în interiorul imaginii sub forma unui pliu, iar imaginea-monadă se reflectă într-un subiect monadic, schimbător.

> „Leibniz [...] arăta că lumea este făcută din serii care se compun și converg într-un mod foarte regulat, ascultând de legi obișnuite. Numai că seriile și secvențele nu ne apar decât în părți mici și într-o ordine bulversată sau amestecată, în așa fel încât credem în rupturi, disparități sau discordanțe ca în niște lucruri extraordinare” (*Imaginea-timp*, 26).

De la Leibniz știm că monada este un continuum în care *orice* diviziune poate duce „la o detaliere fără limită, datorită imensei varietăți a lucrurilor din natură și diviziunii corpurilor la infinit. O infinitate de figuri și de mișcări, prezente și trecute, intră în cauza eficientă a scrisului meu din acest moment; și tot așa, în cauza finală a lui intră o infinitate de mici înclinații și dispoziții, prezente și trecute, ale sufletului

meu” (*Monadologia*, 36)[91]. Distincțiile critice ale cinemaului clasic sunt puncte relative în dezvolarea criticii de film. Ele sunt incluziuni ale formelor, însă ele există numai în timp, ca evenimente, ca modulări temporale într-o dezvoltare continuă a formei. De aceea Deleuze, la fel ca și Bazin înaintea sa, pune mare preț pe cotidian în cinema. Fiecare inflexiune reflectă orice diviziune. Cinemaul redescoperă *subiectivitatea indirect liberă*, esențialul imaginii cinematografice nu corespunde unui discurs direct sau unui discurs indirect, ci unui discurs indirect liber[92], percepția din interiorul unei alte percepții, o conștiință a camerei. Reabilitarea lui Leibniz are în vedere explorarea noțiunii de punct de vedere în dauna noțiunii de subiect: punctul de vedere ca inflexiune care intră în tangență cu pliul monadic, creeând astfel un punct (vârf) relativ, dar conștient de sine al vederii. Deleuze împrumută de la Michel Serres noțiunea de „arhitectură a viziunii” (arhitectura actului de a vedea) – *architecture de la vision* (*Le Pli*, 29-30). Punctul de vedere construiește o lume prin incluziune, bazându-se pe eliminarea oricărei informații considerată nefolositoare sau care nu are destule motive să intre în unghiul de perspectivă al vederii. Nemulțumit de noțiunea de „subiect”, plin de un sens al perspectivismului cartezian, Deleuze propune ideea de *superject* ca punct de inflexiune în monadă, ca un prag în care sufletul se întâlnește cu materia. *Superject* creează o imagine virtuală a lumii materiale, actualizând-o în pliurile sufletului ca „o virtualitate care există numai în sufletul care o învăluie” (*Le Pli*, 31). Superjectul își găsește uneltele în *camera obscura* barocă și desemnează o imagine care nu este altceva decât o reflecție a lumii exterioare variabile pe pereții săi. *Camera obscura* nu este numai arhitectura esențială a Barocului, ci și

arhitectura viziunii care înglobează relația noastră cu timpul. *Camera obscura* este un aparat spectacular destinat urmăririi vieții și a schimbărilor sale. Conștiința camerei este în primul rând a superjectului ca o condiție ideală a sufletului, nu ca o condiție a obiectului perceput. Aceasta se identifică mai târziu ca o percepție a percepției (*Gestaltung*-ul leibnizian): un punct de vedere asupra propriei deveniri care oferă o dimeniune plurală spațiului monadic, duce deci la nomadizarea monadei printr-o „conștiință" de sine care este esența unui eveniment. Conștiința camerei atrage atenția asupra sa ca eveniment al percepției, ca mod de a vedea ce există în timp și care este supus variației unui punct de vedere. Imaginea-cristal este produsă de o cameră barocă. Arhitectura barocă exprimă pragul dintre interior și exterior. Monada nu are ferestre, dar pliurile înlocuiesc ferestrele în Baroc. În loc să existe ferestre-deschideri către lumea exterioară, lumea este vizualizată, actualizată și organizată în pereții interiori ai monadei. Imaginea-cristal este o monadă interioară a imaginilor actualizate, fiecare un eveniment în timp, reflectând lumea virtuală care este fotografiată de cameră. În imaginea-cristal, acțiunile și locurile filmate vor lua forma labirintului.

Germenul imaginii-timp este mai degrabă adevăr ca variație, decât fixitate și încremenire. Imaginea-timp permite expresia tuturor posibilităților din toate situațiile, destabilizând cauzalitatea în asemenea măsură încât „forța pură a timpului e cea care pune adevărul în criză" (*Imaginea-timp*, 170). Pentru că imaginea-cristal oferă posibilitatea constituirii unei rețele a timpului care ia în considerare toate posibilitățile, imaginea-cristal este cea care facilitează *composibilul* – actualizarea variației adevărului și creația unui

anumit punct de vedere, o recuperare a noțiunii de *camera obscura* ca recuperare a unui singur mod de a vedea din variația abisală și relativismul punctului de vedere. Leibniz a creat noțiunea de *incomposibilitate*: „după el, nu imposibilul, ci doar incomposibilul purcede din posibil, iar trecutul poate fi adevărat, fără a fi în mod necesar adevărat” (171). Întoarcerea la principiile camerei baroce oferă condițiile *incomposibilității*, nu ca o imagine a adevărului obiectiv, ci ca adevăr-variație care apare în fața subiectului. Figura conceptuală a camerei baroce desemnează conștiința camerei de filmat. Imaginea-timp plasează *composibilul* în interiorul cadrului. În fundamentarea conștiinței camerei, imaginea-timp reprezintă un fel de vibrație ce înglobează atât valorile adevărului, cât și percepția noastră asupra lor. Imaginea-timp este condiția prin care adevărul ca variație (devenire) apare percepției: este de fapt intuiția schimbului de ficțiune care apare atunci când un obiect sau o ființă sunt filmate și apoi vizionate. Adevărul ca variație înseamnă că subiectivitatea și obiectivitate sunt în realitate incomposibile. Atunci când imaginea de cinema se referă la propria sa ficțiune, „e vorba despre o putere a falsului care înlocuiește și detronează forma adevărului, pentru că instituie simultaneitatea prezenturilor incomposibile sau coexistența trecuturilor nu în mod necesar adevărate”:

> „Descrierea cristalină ajungea deja la indiscernabilitatea realului de imaginar, dar narațiunea falsificatoare care-i corespunde face un pas în plus și îi adaugă prezentului diferențe inexplicabile, iar trecutului alternative indecidabile între adevărat și fals. Omul veridic moare,

orice model de adevăr se prăbușește, în beneficiul noii narațiuni. Nu am vorbit încă de autorul esențial în această privință: acesta e Nietzsche care, sub numele de „voință de putere”, substituie puterea falsului formei adevărului și rezolvă criza adevărului, vrea să o rezolve odată pentru totdeauna, dar, spre deosebire de Leibniz, în beneficiul falsului și al puterii sale artistice, creatoare… ” (171-172).

„Vârfuri de prezent și straturi de trecut”: *Anul trecut la Marienbad*

„Am adormit târziu, iar muzica și strigătele m-au trezit în zori. Viața de fugar mi-a făcut somnul mai ușor; sunt sigur că n-a sosit nici un vas, nici un avion, nici un dirijabil. Totuși, dintr-o dată, în această apăsătoare noapte de vară, pajiștile colinei s-au umplut de oameni care dansează, se plimbă și fac baie în bazin ca vilegiaturiștii instalați de multă vreme la Teques sau la Marienbad [...] Luna aceasta au fost mai multe maree, dintre care două lunare, iar celelalte meteorologice. Aparițiile și disparițiile. Prima și următoarele: Aparatele proiectează imagini. Mașinile funcționează prin forța mareelor. [...] Dacă discursul lui Morel a avut loc în ultima noapte a săptămânii, prima apariție se va fi petrecut în noaptea celei de-a treia zi. Lipsa imaginilor din lunga perioadă dinaintea primei apariții se datorează poate faptului că regimul mareelor variază după perioadele solare”[93].

Pentru Deleuze, „narațiunea” labirintului – narațiunea ca formă de cunoaștere și de căutare – reprezintă o trăsătură a cunoașterii, o caracteristică pe care i-o sugerează Nietzsche. Iar „gânditorii” labirintului și atitudinile lor caracterizează diferitele abordări în căutarea acestui adevăr. Labirintul este expresia nietzscheană a căutării „adevărului”. Firul Ariadnei reprezintă *devenirea*: căutarea propriu-zisă a adevărului. Tezeu și minotaurul sunt simbolurile ideologiei și ale unui adevăr cartezian, ale unei configurații cu centru stabil. Dar povestea lui Tezeu și cea a Ariadnei sunt miturile unei căutări pasionale a adevărului – în care iubirea Ariadnei (și firul pe care ea îl țese) este secretul interogației și al căutării. Dionisos și metafora labirintului reprezintă un tip de gândire bazată pe afirmație: o gândire în care singurul adevăr sigur este căutarea însăși, conștiința acestei ființe a devenirii. Prin intermediul camerei (ca modalitate de cercetare), „labirintul” vizual al unui film reflectă labirintul său narativ, și expresia acestui labirint impune un tip de narativitate caracteristic cinematografului modern – un cinema a cărui imagine-timp este construită serial (seriile timpului). Dar, spre deosebire de cinemaul imaginii-mișcare, cel al imaginii-timp rămâne independent de legătura cu schema senzori-motorie. Seducția labirintului, bucuria și frica pe care o generează este tocmai condiția interiorității sale. Labirintul este o metaforă pe care Deleuze o folosește pentru a ilustra abordarea sa în problema cercetării „adevărului”, căutarea adevărului este înlocuită, în spirit nietzschean, cu „puterile falsului”. Ea apare în cărțile despre Nietzsche și despre Leibniz, precum și în opera scrisă în colaborare cu Guattari. Adevărul nu este în centrul

labirintului: adevărul este labirintul însuși, căutarea însăși. Acesta este unul dintre motivele fascinației lui Deleuze pentru filmele *Noului Val* francez, care comunică indirect cu Noul Roman Francez. *Anul trecut la Marienbad* (1961) este filmul care apare cel mai des în cărțile despre cinema. „În *Anul trecut la Marienbad* de Resnais și Robbe-Grillet, cele două mari scene de teatru sunt imagini în oglindă (și întreg hotelul din Marienbad este un cristal pur, cu fața opacă, fața transparentă și schimbul lor)” (103). Deleuze îi acordă un statut privilegiat acestui film și autorilor săi. Dacă atitudinea filmului i se datorează lui Robbe-Grillet, influența vizuală asupra sa i se datorează lui Alain Resnais, care lucrase deja la un film care „adapta” (rescria, transforma, metamorfoza, recrea) textul scris de Marguerite Duras, *Hiroshima, mon amour* – un film care încerca și el să traducă în imagine gândurile a doi îndrăgostiți, un japonez și o actriță franceză care venise să facă un film despre Hiroshima. „De la un capăt la altul al operei lui Resnais, ne cufundăm într-o memorie care trece peste condițiile psihologiei, memorie în doi, memorie în mai mulți, memorie-lume, memorie-epoci ale lumii” (155-156). Intriga-labirint mizează pe elemente vizuale care exploatează puterea de descriere a imaginilor – imagini-amintire, imagini-fantasme și fundamentul fotografic, bidimensional al acestora. Prin mizanscena și eclerajul sofisticat, completate de filmarea pe o peliculă fotosensibilă specială, directorul de imagine Sacha Vierny și regizorul Alain Resnais pun în evidență forța imaginii bidimensionale. Ritmul și compoziția sa fac din *Anul trecut la Marienbad* un film baroc: planurile-secvență (survolările) care pun în evidență stucatura somptuoasă a hotelului, tablourile sale statice pe care ochii trebuie să le

privească, senzația de interioritate a hotelului, în ale cărui încăperi sunt proiectate amintirile și senzațiile trecutului ca în interiorul unei *camera obscura*, toate contribuie la realizarea unei imagini care reflectă contextul memoriei și al fantasmelor.

În filmele realizate de Robbe-Grillet, Deleuze susține că spectatorul, privitorul se întâlnește cu așa-numitele „vârfuri de prezent”:

> „Conform frumoasei formule a sfântului Augustin, există un prezent al viitorului, un prezent al prezentului, un prezent al trecutului, toate implicate în eveniment, răsucite în eveniment, deci simultane, inexplicabile. De la afect la timp: descoperim un timp interior evenimentului, care este făcut din simultaneitatea acestor trei prezenturi implicate, din aceste *vârfuri de prezent* dezactualizate. Este vorba despre posibilitatea de a trata lumea, viața sau pur și simplu o viață, un episod, ca pe un singur și același eveniment, ce întemeiază implicarea prezenturilor” (*Imaginea-timp,*132).

Unul dintre paradoxurile *Anului trecut la Marienbad* constă în faptul că, deși cei doi par a face cunoștință pentru prima oară, în realitate ei se cunosc deja. Și totuși nu se cunosc încă. „Trădarea se produce, nu s-a produs niciodată și totuși s-a produs și se va produce, uneori unul trădându-l pe celălalt, alteori celălalt trădându-l pe primul, simultan” (133). Deleuze apreciază la Robbe-Grillet o imagine-timp directă. Dar nu în sensul coexistenței straturilor de trecut, ci în sensul simultaneității vârfurilor de prezent: există două tipuri de

cronosemne – primele sunt *aspecte*, celelate sunt *accente* (puncte de vedere). Robbe-Grillet creează „ficțiuni generative”, opere în care procesul de a genera o narațiune – prin experimentarea cu diverse configurații de personaje și cu diferite acțiuni posibile – este inserat și el în operă. Stări de fapt contradictorii există simultan în filmele lui Robbe-Grillet. Dar spre deosebire de acesta, Deleuze alege să creadă că aceste contradicții reprezintă de fapt o nouă concepție asupra timpului, și nu o condiție implicită a ficțiunii înseși. Multe dintre scenele din *Marienbad* sunt „vârfuri de prezent”, un prezent al viitorului, un prezent al prezentului, un prezent al trecutului, întregul film fiind un „eveniment” care desfășoară aceste vârfuri într-un prezent simultan. Dar pe lângă aceste vârfuri de prezent, în filmul lui Resnais și Robbe-Grillet există și „straturi de trecut”. Ca orice ficțiune (auto)generativă miza este și de această dată credibilitatea, posibilitatea de a crea o ficțiune, o invenție credibilă: de a te „încrede” în puterile falsului. Protagoniștii creează *o* realitate a propriei viziuni și a propriilor cuvinte. X, naratorul-protagonist încearcă să o convingă pe A că s-au întâlnit anul trecut la Marienbad, că au avut o aventură și acum ea trebuie să îl părăsească pe M (probabil iubitul sau soțul ei) și să fugă cu el. Scenele sunt repetate, X relatând diferite versiuni ale întâmplărilor. Deși A îi rezistă inițial lui X, spunând că nu își amintește de întâlnirea cu el, ulterior ea cedează în fața multitudinii de versiuni ale povestirii lui X, pentru ca, până la urmă să fugă cu el și să îl părăsească pe iubitul ei. A pare să sară de la un vîrf de prezent la altul. Aparent trecutul nu pare să existe pentru ea decât sub forma vârfurilor de prezent simultane. Femeia nu își amintește, bărbatul își amintește prea mult. El

explorează diferite regiuni ale trecutului, în care sunt reunite „puncte strălucitoare” (Bergson), singularități în care se strânge totalitatea trecutului. El va „săpa” în aceste straturi pentru a evoca amintiri, diferite versiuni ale acestor amintiri, repetiții constante ale aceluiași eveniment, va construi spații ale memoriei destinate să o atragă pe A în povestea lui. *Anul trecut la Marienbad* pune problema repetiției ca figură ontologică majoră. Există două tipuri de repetiție: repetitția goală, cea căreia i se sustrage diferența, și repetiția care o cuprinde, repetiția care *face* diferența, iar a doua repetiție este „părtașă la ambiguitățile memoriei”[94]. În timp ce prima repetiție în-temeiază, cea de-a doua este „o repetiție de *destemeiere*, de care depinde totodată ceea ce înlănțuie și ceea ce eliberează, ceea ce moare și ceea ce trăiește în repetiție”[95]. „Repetiția ontologică” nu are ca menire suprimarea repetiției fizice și psihice sau metafizice, ci tocmai misiunea de a le distribui diferența celor două:

> „Poate că obiectul cel mai însemnat al artei este tocmai acela de a pune simulan în joc toate aceste repetiții, cu diferența lor de natură și de ritm, cu deplasarea și deghizarea lor respectivă, cu divergența și descentrarea lor […] de a le învălui în iluzii al căror «efect» variază în fiecare caz. Arta nu imită, și aceasta pentru că ea repetă, și repetă toate repetițiile, în virtutea unei puteri interioare […] chiar și […] repetiția de zi cu zi, cea mai obișnuită, cea mai stereotipică își află locul în opera de artă, fiind mereu deplasată în raport cu alte repetiții, și cu condiția de a ști să extragi de aici o diferență pentru aceste alte repetiții. Căci, nu există altă problemă estetică decât aceea a introducerii

artei în viața cotidiană.[…] Fiecare artă își are tehnicile sale de repetiții imbricate, a căror putere critică și revoluționară poate atinge punctul cele mai înalt, pentru a ne conduce de la monotonele repetiții ale obișnuinței la reptițiile profunde ale memoriei […] pentru o repetiție mai către sfârșit unde sunt în joc viața și moartea, cu riscul de a reacționa asupra ansamblului introducând aici o nouă selecție, toate aceste repetiții coexistente și totuși deplasate unele în raport cu altele (…*L'année dernière à Marienbad* ilustrând niște tehnici de repetiție particulare aflate la dispoziția cinematografului sau inventate de acesta)" (*Diferență și repetiție*, 447-448).

Resnais era obișnuit să colaboreze cu scriitori. El fusese impresionat de frumusețea limbajului din *Les anges du péché*, filmul de debut al lui Bresson. Îi plăcuse și muzicalitatea dialogului creat de Cocteau pentru al doilea film al lui Bresson, *Les dames du Bois de Boulogne*. Și, după succesul colaborării cu Marguerite Duras la *Hiroshima, mon amour*, și-a unit forțele cu unul dintre „actorii" principali ai Noului Roman Francez. Robbe-Grillet avea să descrie într-un text din 1963 atracția pe care expresia cinematografică o exercita asupra noilor romancieri:

„Nu obiectivitatea camerei îi pasionează, ci posibilitățile pe care aceasta le are în domeniul subiectivului, al imaginarului. Ei nu concep cinematografia ca mijloc de expresie, ci de căutare și ceea ce le reține cel mai mult atenția este, evident, ceea ce scapă cel mai mult puterilor literaturii: adică nu atât imaginea, cât banda sonoră –

sunetul vocii, al zgomotelor, al mediului, al muzicii – și, mai ales, posibilitatea de a acționa asupra a două simțuri deodată, văzul și auzul; și, în sfârșit, în imagine, ca și în sunet, posibilitatea de a prezenta cu toată aparența obiectivității cele mai incontestabile ceea ce nu e, desigur, decât vis sau amintire, într-un cuvânt, ceea ce nu este decât imaginație.”[96]

Este interesant cum opiniile noilor romancieri se întâlnesc aproape în același loc cu viziunea unui regizor precum Resnais – în afinitatea pentru interogații asupra timpului și asupra descrierii (cristaline) cinematografice. Colaborarea dintre cei doi era rezultatul unei îndelungate discuții asupra explorării formelor cinematografice (poetice) destinate depășirii narativității sau, mai exact înlocuirea narativității organice a acțiunii cu narativitatea cristalină a imaginii-timp. Era deci căutată o calitate indescifrabilă a formei filmului, lucru evident într-un interviu în care Robbe-Grillet vorbește despre colaborarea sa cu Resnais.

„Am început să vorbim despre lucruri ca despre niște priviri ce sunt direcționate în afara cadrului, despre ce fel de racorduri sunt necesare atunci când relațiile de cauzalitate sunt nesigure, ambiguitatea, natura obscură a celei mai neînsemnate aventuri de dragoste”[97].

„Continuitatea” și „coerența” specială pe care Resnais o extrage din scenariul lui Robbe-Grillet nu sunt cele impuse de timpul cronologic și de memoria personală, ci ale unui trecut maleabil, virtual și oarecum impersonal (durata pură), al

diferitelor regiuni ala trecutului care se întâlnesc în unghiuri ascuțite, repetându-se ca mici variațiuni în așa fel încât fiecare regiune este o transformare topologică a celei precedente. Întrucât ea implică o prăbușire a schemelor senzorimotoare (relațiile de cauzalitate nesigure despre care vorbea Robbe-Grillet), narațiunea cristalină, a introdus în narațiunea cinematografică modernă situațiile optice și sonore pure la care personajele nu mai reacționează la o situație dată deoarece ele trebuie să reușească să vadă ce se ascunde în această situație:

> „la Ozu, în neorealism, în Noul Val, vederea nu mai e nici măcar o presupoziție adăugată acțiunii, ceva preliminar care se desfășoară ca o condiție, ci ea ocupă tot spațiul și ține loc de acțiune. Atunci, mișcarea poate să tindă spre zero, personajul, chiar planul însuși poate să rămână fix: redescoperirea planului fix. [...] Ceea ce contează e că anomaliile de mișcare devin esențiale, în loc să fie accidentale sau eventuale. E vorba despre dominația racordurilor false, așa cum o instaurează Dreyer.[...] putem spune că narațiunea cristalină va rupe complementaritatea dintre un spațiu hodologic trăit și un spațiu euclidian reprezentat. Pierzându-și conexiunile senzorimotoare, spațiul concret încetează să se organizeze după tensiuni și rezolvări ale acestor tensiuni, după scopuri, obstacole, mijloace și chiar ocolișuri. Tocmai aici o narațiune cristalină vine să prelungească descrierile cristaline, repetițiile și variațiile lor, prin intermediul unei crize a acțiunii. [...] În acest sens, se poate vorbi de spații riemaniene la Bresson, în neorealism, în Noul Val, în școala

de la New York, de spații cuantice la Robbe-Grillet, de spații probabilitare și topologice la Resnais, de spații cristalizate la Herzog și Tarkovski. Spunem, de pildă, că avem un spațiu riemanian când racordarea părților nu e predeterminată, ci poate să se facă în moduri variate: e un spațiu deconectat, pur optic, sonor sau chiar tactil (în maniera lui Bresson). Există și spațiile goale, amorfe, care-și pierd coordonatele euclidiene, în maniera lui Ozu sau Antonioni. Există spațiile cristalizate, când peisajele devin halucinatorii într-un mediu care nu mai reține decât germeni cristalini și materii cristalizabile" (*Imaginea-timp*, 168-169).

Rolul labirintului și al intrigii-labirint în exprimarea timpului ficțiunii, mai ales în proza lui Robbe-Grillet devine esențial, textul narațiunii literare fiind în acest caz ocupat de voice-over-ul din *off* care intră în rezonanță cu imaginile luxuriante alb-negru ale hotelului. Iar atmosfera din noile romane se păstrează și în *Marienbad*. În prefața sa la *Gumele* lui Robbe-Grillet, Lidia Bote-Marino descrie tehnica narativă a romancierului francez ca o „juxtapunere prin enumerare, nu prin sinteză sau amalgamare", ca „o suită de secvențe cinematografice, foarte bine decupate, dar izolate, fără osmoză între ele. Lectura procedează prin salturi sacadate, pasajele de tranziție, ligamentele, lipsesc cu desăvârșire [...] Alain Robbe-Grillet nu prezintă cauze [legăturile cauzale, senzorimotoare s-au prăbușit și în acest caz], ci efecte: evenimentul dat, brut, imediat perceptibil. De unde o foarte precisă senzație de «prezent etern» [vârfuri de prezent], de actual"[98]. Același tip de efect este urmărit și în *Marienbad*. De

fapt, Barthes este și mai exact în acest sens. Pentru el, orice roman scris de Robbe-Grillet este un organism inteligibil în care „cel mai mic punct de opacitate, cea mai mică rezistență (mută) la dorința care animă și duce cu ea orice lectură constituie o mirare care se revarsă pe ansamblul operei”:

> „Vedem puțin câte puțin în critică, în chiar opera autorului, încercări de sentimente, întoarceri de arhetipuri, fragmente de simboluri [...] strecurându-se în superbul «*être-là*» al lucrurilor [...] opera lui Robbe-Grillet devine atunci proba sensului trăit de o anume societate, iar istoria acestei opere va fi, în felul ei, istoria acestei societăți. Sensul revine deja: alungat în faimosul sfert de roșie din *Les Gommes* (dar fără îndoială prezent deja în radiera însăși, așa cum arată Bruce Morrissette) el umple *Marienbad*, grădinile lui, lambriurile lui, mantourile lui din pene. Numai că, începând să fie nul, sensul este încă aici bazat pe supoziții. Toată lumea a explicat *Marienbad*, dar fiecare explicație era un sens contestat imediat de sensul vecin: sensul nu mai e deziluzionat, ci rămâne suspendat”[99].

Alex. Leo Șerban punea critica la adresa lui *Marienbad* pe seama rezistenței împotriva manipulării pe care filmul o exercită asupra spectatorului – „Geniul Bănuielii”, spunea el într-un spirit foarte apropiat de sintagma nietzschean-deleuziană a „puterilor falsului”. Interesant este că în *Invenția lui Morel*, care a fost punctul de plecare pentru scenariul lui Robbe-Grillet și pentru filmul lui Resnais, protagonistul observă caracterul repetitiv al acțiunilor (repetiția în care se

inserează discret diferența creatoare) – repetiția aproape ca într-un refren sau o incantație a gesturilor și evenimentelor, imposibilitatea de a intra într-un dialog cu o femeie dorită (Faustine), narațiunea la un timp prezent (perpetuu), asemenea unui raport –, toate constituind germenii *Anului trecut la Marienbad*.

Filmul se construiește din panoramări ale camerei care survolează spațiul, alternate și conjugate cu cadre statice, puneri în abis care au rolul de a oferi un caracter plat și bidimensional imaginii. Actul de a privi și a urmări presupune urmărirea contururilor imaginii plate, provocând actul „lecturii" (interpretării) urmărit de Robbe-Grillet și de noii romancieri. Cinemaul care se produce, filmul care *se întâmplă* este deci diferit de cel al imaginilor arătate. Structura vizuală a lui *Mariebad* vine să susțină acest lucru, intraductibilitatea cuvintelor în imagine și a imaginilor în cuvinte produce confuzia asociată de obicei filmului: esențial în acest sens este cadrul în care camera înconjoară un grup de oameni care joacă cărți, un grup în care, în mod semnificativ, apare și M. Directorul de imagine a folosit în alte scene și obiective care țin focalizate atât prim-planul, cât și planul îndepărtat, iar Resnais comprimă un întreg dialog într-un singur cadru, durata fiind comprimată într-un moment caracteristic al amintirii sau memoriei. În plus, Alain Resnais și Sacha Vierny au filmat coridoare lungi, holuri și grădini labirintice în așa fel încât spațiul hotelului să se metamorfozeze înr-un spațiu al amintirilor și al fantasmelor celor doi îndrăgostiți. Ei par să ocupe același timp și spațiu, aceeași imagine, cu cea a amintirilor și fantasmelor lor erotice. Hotelul din *Marienbad* este un spațiu al Memoriei create prin imaginile plate, fiecare

iimagine comprimată constituind, asemenea stucaturilor somptuoase ale hotelului, o arhitectură a timpului. Robbe-Grillet îl ajută pe Resnais prin descrierea destinată expunerii subiectivității în crearea (inventarea) adevărului. Miza era de a deconspira un adevăr interior, de a dezvălui, vibrația obiectivului și a subiectivului, oscilația între ordine și haos, care este de fapt „adevărul" lumii memoriei. „În aceste condiții ale imaginii-timp, una și aceeași transformare cuprinde cinematograful de ficțiune și cinematograful realist-documentar și șterge diferențele dintre ele: în aceeași mișcare, descrierile devin pure, pur optice și sonore, narațiunile, falsificatoare, povestirile, simulări. Cinematograful întreg devine un discurs indirect liber acționând în realitate. Falsificatorul și puterea lui, cineastul și personajul său – sau invers, pentru că ei nu există decât prin intermediul acestei comunități ce le permite să spună «noi, creatori de adevăr»"[100].

1. Gilles Deleuze, *Tratative*, Traducere de Bogdan Ghiu, Ovidiu Țichindeleanu, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2005, p. 54
2. Bergson folosește termenul „centre d'indétermination". Vasile Sporici traduce centru de „nedeterminare".
3. Alex. Leo Șerban, *De ce vedem filme?*, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 12
4. „Planul filozofiei este pre-filozofic atâta vreme cât îl considerăm în el însuși, independent de conceptele care vin să-l ocupe, dar nonfilozofia se află acolo unde planul înfruntă haosul. Filozofia are nevoie de o nonfilozofie care să o înțeleagă, de o înțelegere nonfilozofică" (Gilles

Deleuze, Félix Guatari, *Ce este filozofia?*, Traducere de Magdalena Mărculescu-Cojocea, Târgoviste, Editura Pandora, 1999.

5. Gregg Lambert, *The non-philosophy of Gilles Deleuze*, London: Continuum, 2002

6. *Ibidem*, p. 3 (*trad. mea*)

7. Gilles Deleuze, *Diferență și repetiție*, Traducere de Toader Saulea, București, Editura Babel, 1995, p. 11

8. Bogdan Ghiu, *Gândirea-cinema. Câteva repere*, Postfață la Gilles Deleuze, *Cinema 1. Imaginea-mișcare*, Traducere de Ștefana și Ioan Pop-Curșeu, Revizie și Postfață de Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2012, pp. 295-303

9. Ghiu, *op.cit.*, 297-298

10. *Ibidem*, pp. 298-299

11. *Ibidem*, pp. 299-302

12. *Ibidem*, p. 302

13. Ghiu, *op.cit*, p. 303

14. Excludem abordările fenomenologice ale imaginii care pornesc de la *Fenomenologia* lui Merleau-Ponty. Pentru o filozofie a imaginii de factura celei pe care urmărim să o schițăm aici, o gândire care acordă întâietate percepției, senzației și corpului, precum filozofia autorului *Fenomenologiei percepției*, se poate dovedi deosebit de folositoare.

15. Înțeles aici cu sensul de capacitate a unui corp de a afecta un corp sau de a fi afectat.

16. Herbert Read, *Imagine și idee*, Traducere de Ion Herdan, București, Editura Univers, 1970

17. *Ibidem*, pp. 10-11

18. *Ibidem*, p.18

19. *Ibidem*, p. 25
20. Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, Ediție îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu. Traducere de Mugurași Constantinescu, Iași, Editura Polirom, 2004
21. *Ibidem*, p. 9
22. Merleau-Ponty citat de Wunenburger în *Filozofia imaginilor*, *op.cit.*, p. 9
23. Maurice Merleau-Ponty, *The Merleau-Ponty reader*, ed. Ted Toadvine-Leonard Lawlor, Evanston: Illinois, Northwestern University Press, 2007, pp. 359-360
24. Wunenburger, *op.cit.*, 27-28. În *Materie și memorie*, acea „imagine particulară care persistă în mijlocul celorlalte și pe care o numim corpul nostru, constituie [...] în fiece clipă o secțiune transversală în universala devenire. Așadar este locul de trecere a mișcărilor primite și trimise, linia de unire între lucrurile ce acționează asupra noastră și cele asupra cărora acționăm noi, într-un cuvînt, sediul fenomenelor senzori-motoare”.
25. Wunenburger, *op.cit.*, p. 51
26. *Ibidem*, p. 223
27. *Ibidem.*, pp. 224-225
28. *Ibidem*, pp. 226-227
29. *Ibidem*, p. 235
30. Unul dintre principalii traducători și promotori ai operei lui Deleuze în spațiul anglo-saxon
31. Henri Bergson, *Materie și memorie*, Traducere de Cora Chiriac, Iași, Editura Polirom, 1996, p. 5
32. *Ibidem*, p.6
33. Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966, p. 15 (*trad. mea*)

34. *Ibidem*, p. 20 (*trad. mea*)
35. *Ibidem*, p. 21 (*trad. mea*)
36. Keith Ansell Pearson, *Philosophy and the Adventure of the Virtual. Bergson and the Time of Life*, London-New York, Routledge, 2002
37. *Ibidem*, p. 150
38. Henri Bergson, *Evoluția creatoare*, Traducere de Vasile Sporici, Editura Institutului European, Iași, 1998, p.123
39. *Op.cit.*, p. 279
40. Martin Schwab, *Escape from the image. Deleuze's image ontology* în Gregory Flaxman, *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 109-139
41. Gilles Deleuze, *Cinema 1. Imaginea-mișcare*, Traducere de Ștefana și Ioan Pop-Curșeu, revizie și postfață de Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2012, pp. 87-88
42. În iunie 1905, tânărul Albert Einstein (avea 26 de ani) trimitea editorului revistei *Analele fizicii* un articol despre paradoxurile luminii, o problemă care îl obseda de pe vremea adolescenței. După citirea articolului, Max Planck a realizat că ordinea științifică acceptată fusese răsturnată. Fără surle și trâmbițe, un funcționar de la biroul de patente al orașului Berna revoluționase noțiunile tradiționale de timp și de spațiu, începând revoluția relativității. În același timp, cinematograful, cea mai tânără artă, oferea primele mulaje în lumină ale duratei obiectelor.
43. La Heidegger desemnează „caracterul de lucru al lucrului" în *Originea operei de artă*, Traducere de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 2011, pp. 24-36

44. „Pentru a ajunge la această transformare nu trebuie să iluminăm obiectul, ci dimpotrivă, să-i întunecăm anumite laturi, să diminuăm cea mai mare parte din el, astfel încât ceea ce rămâne din el, în loc să se mențină închis în mediul înconjurător ca un lucru, să se detașeze ca un tablou. Or, dacă ființele vii constituie în univers centre de indeterminare. Și dacă gradul acestei indeterminări depinde de numărul și elevația funcțiilor lor, înțelegem de ce simpla lor prezență poate echivala cu suprimarea tuturor părților obiectelor de care nu se interesează funcțiile lor. Într-un fel, aceste centre se vor lăsa traversate de acele acțiuni exterioare care le sunt indiferente ; celelalte, izolate, vor deveni percepții prin însăși izolarea lor. Atunci, pentru noi totul se va petrece ca și cum am reflecta pe suprafețe lumina care emană din ele, lumină care, propagându-se continuu, nu a fost niciodată revelată. Imaginile care ne înconjoară vor părea că se întorc spre corpul nostru, dar având, de această dată, fața ce interesează corpul, luminată; din substanța lor ele desprind ceea ce noi vom vom fi reținut în treacăt, ceea ce putem influența. Indiferente unele față de celelalte în virtutea mecanismului radical ce le leagă, ele își prezintă reciproc toate fețele în același timp, ceea ce revine la a spune că ele acționează și reacționează între ele prin toate părțile lor elementare și că, în consecință, nici una dintre ele nu percepe și nu este percepută în mod conștient. Dacă, dimpotrivă, pe undeva ele se lovesc de o anumită spontaneitate de reacție, acțiunea le este tot pe-atât diminuată. Diminuarea acțiunii lor constituie tocmai reprezentarea pe care o avem noi asupra lor. în concluzie,

reprezentarea noastră asupra lucrurilor s-ar naște din faptul că ele se reflectă în libertatea noastră. Atunci când o rază de lumină trece dintr-un mediu în altul, ea își schimbă, de regulă, direcția. Însă densitățile celor două medii pot fi astfel încât, pentru un anumit unghi de incidență, refracția să nu fie posibilă. Atunci se produce reflexia totală. Din punctul luminos se formează o imagine virtuală care indică, într-un fel, că razele luminoase sunt în imposibilitatea de a-și urma drumul. Percepția este un fenomen de același gen. Ceea ce este dat este totalitatea imaginilor lumii materiale împreună cu totalitatea elementelor lor interioare. Dar dacă veți presupune existența centrilor de activitate veritabilă, adică spontană, razele care ajung până aici și care ar interesa această activitate, în loc să traverseze acești centri, par că se întorc pentru a contura obiectul care le trimite. Nu găsim aici nimic pozitiv, nimic de adăugat imaginii, nimic nou. Obiectele nu vor face decât să renunțe la ceva din acțiunea lor reală pentru a o sugera astfel pe cea virtuală, adică, în fond, influența posibilă a ființei vii asupra lor. Percepția seamănă, așadar, cu fenomenele de reflexie provenite dintr-o refracție ratată ; este ca un efect de miraj. Înseamnă că pentru imagini este o simplă diferență de intensitate, iar nu una de substanță, între a fi și a fi perceput în mod conștient” (*Materie și memorie*, pp. 30-31).

45. Radu Petrescu, *Proze : Didactica nova ; Sinuciderea din Grădina botanică; Jurna; În Efes*, București, Editura Eminescu, 1971, p.19

46. *Ibidem*, p.18

47. Alex. Leo Șerban, *De ce vedem filme?*, Iași, Editura Polirom, 2006, pp. 300-301
48. Patricia Pisters, *From Eye to Brain*, teză de doctorat, Amsterdam. University of Amsterdam Press, 1998, p. 65
49. *Ibidem*, p. 66
50. Am abordat tema potențialului ontologic al diferenței, precum și ontologia deleuziană a actualului și a virtualului în eseul „Noi povestiri ale ființei – Gândirea Complexității (I), Imanența (II)" în *Observator cultural*, nr. 595, 596.
51. Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966, pp. 64-65 (*trad. mea*)
52. *Putere* este folosit aici cu sensul francez de *puissance* (potențial), nu de *pouvoir*, desemnând astfel un sens spinozist – puterea de a afecta un corp.
53. Charles Sanders Peirce, *Semnificație și acțiune*, Traducere de Delia Marga, București, Editura Humanitas, 1990, p. 269
54. Peirce, *op.cit.* p. 285
55. *Ibidem*, p. 228
56. *Idem*
57. *Ibidem*, p. 229
58. *Imaginea-mișcare*, p. 105
59. „Cadrul asigură o deteritorializare a imaginii" (*Imaginea-mișcare*, p. 31).
60. Michel Foucault, *Ce este un autor*, Traducere de Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, Cluj-Napoca, Idea Design & Print, 2004, pp. 38, 53
61. Doar în varianta *online* a revistei *Observator cultural*: http://www.observatorcultural.ro/Jurnal-TIFF-2-Explorarile-lui-Cristi-Puiu.-Ce-este-un-autor*articleID_28712-articles_details.html

62. *Imaginea-mișcare*, p. 52
63. Sergei Eisenstein, *Film Form. Essays in Film Theory*, New York, Hartcourt Brace & World Inc, 1949, pp. 234-235
64. Sergei Eisenstein, *Film Form and the Film Sense*, Cleveland and New York, Meridian Books, 1959, p. 37
65. *Ibidem*
66. *Ibidem*, p.38
67. Sergei Eisenstein, *Towards a Theory of Montage 1937-'40. Selected Works.* Vol. 2, Ed. Michael Glenny & Richard Taylor. London: BFI Publishing, 1991, p. 6
68. Sergei Eisenstein, *Writings 1922–34. Selected Works.* Vol. 1., Ed. and trans. Richard Taylor. London: BFI Publishing, 1988, p. 141
69. *Ibidem*, p. 145
70. *Ibidem*, 181-194
71. Eisenstein, *Film Form and the Film Sense*, Cleveland and New York, Meridian Books, 1959, p. 72-83
72. Sergei Eisenstein, *Writings 1934–47. Selected Works.* Vol. 3, Ed. Richard Taylor, London: BFI Publishing, 1996, p. 92
73. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mii de platouri*, Traducere și postfață de Bogdan Ghiu, București, Editura Art, 2013, pp. 99-100
74. Alex. Leo Șerban, „Un eseu despre Ingmar Bergman. *Persona*", în *De ce vedem filme*, Editura Polirom, Iași, 2006, pp. 329-355
75. *Ibidem*, p. 335
76. „Sunt la Florența ca să văd și să filmez o eclipsă de soare. Frig intens și neașteptat. O tăcere diferită de toate tăcerile. O lumină palidă, diferită de toate celelalte lumini. Și apoi întuneric. Încremenire totală. Singurul lucru pe care-l pot

gândi este că, în timpul unei eclipse, până și sentimentele încremenesc.” (Notație din jurnalul lui Antonioni documentând episodul în urma căruia a avut ideea filmului *Eclipsa*.)

77. *Imaginea-mișcare*, p. 200
78. *Idem*
79. *Ibidem*, 217
80. *Ibidem*, 233
81. *Ibidem*, 252
82. *Idem*
83. *Ibidem*, 253
84. Marcel Proust, *Timpul regăsit*, Traducere, cuvânt înainte, note și comentarii de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 2000, p. 428
85. Andrei Tarkovski, *Sculpting in time*, London, The Bodley Head, 1986, p. 60 (*trad. mea*)
86. *Ibidem*, pp. 63-64 (*trad. mea*)
87. Jacques Rancière, *Film Fables*, Oxford, Berg, 2006, p. 122.
88. Henri Bergson, *Energia spirituală*, citat de Gilles Deleuze în *Imaginea-mișcare*, *op.cit.*, p.107
89. „Amintire-imagine” în *Materie și memorie*, Traducere de Cora Chiriac, Iași, Editura Polirom, 1996
90. Gilles Deleuze, *Le Pli: Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988
91. G.W. Leibniz, *Opere filozofice I*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1972, pp. 515-516
92. *Imaginea-mișcare*, 109
93. Adolfo Bioy Casares, *Invenția lui Morel*, Traducere de Ion Oprescu, București, Editura Humanitas, 2003, pp.134-135
94. *Diferență și repetiție*, *Op.cit.*, p. 446

95. *Ibidem*, p. 447
96. Alain Robbe-Grillet (1963), „Timp și descriere în textul de astăzi ” în *Pentru un nou roman*, Traducere și note de Vasi Ciubotariu, Prefață de Ioan Pop-Curșeu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2007, p.123
97. Alain Robbe-Grillet, „Avant *L'année dernière à Marienbad*”, interviu cu Nicole Zand apărut în *France-Observateur*, 16 mai 1961 (*trad. mea*)
98. Lidia Bote, „Prefață” la romanul *Gumele* de Alain Robbe-Grillet în traducerea lui Dumitru Țepeneag, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 8
99. Roland Barthes, *Eseuri critice*, Traducere de Iolanda Vasiliu, Chișinău, Editura Cartier, 2006, p. 238
100. *Imaginea-timp*, pp. 201-202

A sculpta în timp:
utopia lui Tarkovski

„Tarkovski spune că esențialul este felul în care timpul se scurge în plan, tensiunea sau rarefierea sa, «presiunea timpului în plan». El dă astfel impresia că se înscrie în alternativa clasică, plan sau montaj, și că optează viguros pentru plan («figura cinematografică nu există decât în interiorul planului»). Dar nu este decât o aparență, pentru că forța sau presiunea timpului iese din limitele planului și pentru că montajul însuși operează și trăiește în timp. Ceea ce refuză Tarkovski este ca cinematograful să fie ca un limbaj operând cu unități, chiar relative, de ordine diferite: montajul nu este o unitate de ordin superior care s-ar exercita pe unitățile-planuri și care le-ar da astfel imaginilor-mișcare timpul ca și calitate nouă. […] «Într-un plan, timpul trebuie să se scurgă independent și, dacă se poate spune așa, de capul lui»: doar cu această condiție planul depășește imaginea-mișcare, iar montajul, reprezentarea indirectă a timpului, pentru a se combina amândouă într-o imagine-timp directă”. (*Imaginea-timp*, pp. 61-61).

Paradoxul autorului și supraestimarea dimensiunii metafizice

Autorul *Călăuzei* este exponentul unei utopii estetice: naivitatea (sau aroganța) de a exprima interioritatea absolută în arta exteriorității absolute. Și orice atitudine față de filmele sale, fie că vorbim de o respingere violentă a acestora sau de „hagiografii" lipsite de distanță critică, pornesc de la această contradicție esențială. Nu este însă vorba numai de filmele sale, ci și de reflecțiile sale asupra mediului cinematografic. Comparația activității regizorului de cinema cu actul de a sculpta în timp este poate mai importantă decât ceea ce a reușit pe ecran. Fiindcă nu există o îndoială în această privință: Tarkovski se vedea pe sine ca un creator de imagini cinematografice ale timpului și ale memoriei. Utopia sa consta în faptul că el alegea să facă acest lucru într-un mediu fotografic, și deci, aparținând exteriorității și gândirii suprafețelor: obsesia profunzimii în lumea suprafeței. Majoritatea filmelor sale explorează relația dintre trecutul înțeles ca interioritate extremă a amintirii (imaginile copilăriei din *Oglinda*) și prezentul întotdeauna imposibil de captat (timbrul luminos al timpului).

Exegeza lui Tarkovski include o cantitate considerabilă de clișee de interpretare, majoritatea generate de tentația de a interpreta filmele sale la nivelul conținutului (în dauna expresiei) sau prin intermediul observațiilor sale extracinematografice, în dauna interpretărilor strict formale (viziunilor intrinseci artei cinematografice). Imaginea cea mai des invocată este aceea care vede în Tarkovski un gânditor

mistic și religios, susținută adesea prin imaginea Golgotei rusești din *Andrei Rubliov*. Neajunsurile interpretărilor care gravitează în zona spiritualității religioase țin de insuficiența analizelor formale. O practică destul de des întâlnită este de a asocia panoramările lente ale filmelor sale unei spiritualități metafizice[1]. Viziunile esențialiste, cele care reduc imaginea la un punct de vedere aprioric, neglijează specificitatea mediului de expresie (cinematografic) în care autorul a ales să lucreze. În realitate, Tarkovski a fost supus multor interpretări literare, fie tematice, fie bazate pe structura unor anumite personaje (adesea considerate a fi arhetipuri). Majoritatea interpretărilor animate de aceste atitudini sunt preocupate să extragă și să derive sensul moral, religios sau metafizic al filmelor sale, uitând aproape total de elementele materiale și senzoriale care intră în construcția imaginii filmelor sale și minimalizând motivația fundamentală a lui Tarkovski: abilitatea cinemaului de a capta „presiunea timpului în planul" filmat, abilitatea mediului de a crea imagini ale timpului. Adesea se ignoră faptul că majoritatea narațiunilor și personajelor sale sunt tot atâtea ocazii de a fotografia imersiunea conștiinței în materialitatea lumii înconjurătoare, rolul jucat de elemente: clădiri în flăcări (foc), spații inundate (apa), survolări (zborul de la începutul lui *Rubliov*), travelingurile terestre în *Călăuza*, toate acestea destinate captării unei atmosfere de interioritate nu neapărat spirituale.

„Spiritualitatea" adesea invocată în cazul filmelor lui Tarkovski este în realitate o „atmosferă" construită pe baza dimensiunii senzoriale a imaginii. Ea funcționează grație abilității imaginii de a sintetiza afecte și senzații. Și, dacă se vorbește adesea despre reprezentări ale „dumnezeirii" și ale

lumilor extrasenzoriale, nu trebuie uitat că ele se bazează tot pe un fundament material. Ele reunesc și sintetizează planuri ale naturii – în filmarea căreia Tarkovski este într-adevăr inovator. Într-un limbaj aproximativ, se poate spune că intrăm în Zona pe care Jung o numește „confruntarea cu inconștientul”:

> „Dacă aș fi considerat fantasmele inconștientului ca fiind artă, atunci le-aș fi putut contempla cu ochiul interior sau le-aș fi văzut derulându-se ca un film. Ele nu ar fi fost înzestrate cu mai multă putere de convingere decât orice altă percepere senzorială [...] *Anima* mi-ar fi putut inocula și mie ideea că aș fi un artist neînțeles și că pretinsa mea natură artistică mi-ar da dreptul de a neglija realitatea”[2].

Cuvintele sale au avantajul de a surprinde atât meritele, cât și excesele lui Tarkovski: tentația inconștientului, inspirația de a construi imaginea pe un fundament material și senzorial, dar și „primejdia” de a neglija realitatea, existența redusă la esențe metafizice (cu toate excesele sale: lipsa sexualității și a corporalității, trecerea imanenței evenimentelor în plan secundar, s.a.m.d.).

Uităm destul de repede convingerea și miza fundamentală a regizorului *Călăuzei*: interioritatea cea mai prețuită este timpul însuși, asupra căruia el avea o viziune apropiată de cea a lui Bergson. Motivația centrală a întregului său proiect, trasată încă de la începuturile *Copilăriei lui Ivan*, a fost de a inventa o strategie formală specifică cinematografului, de a crea un mijloc pentru „a lua o impresie a timpului”[3], și de a garanta posibilitatea de a reproduce acea impresie după

bunul plac. Prin invenția cinematografului, omul a câștigat „o matrice a *timpului actual*”[4]. De aceea, spune el, filmele fraților Lumière conțineau germenii unui nou principiu estetic. După ce invenția cinematografului a fost popularizată, s-a pierdut temporar din vedere potențialul estetic de a imprima pe celuloid actualitatea timpului. Cum anume cinematograful imprimă timpul? – se întreabă Tarkovski:

> „Sub ce formă cinemaul imprimă timpul? O putem defini ca fiind *factuală*. Faptul poate consta într-un eveniment, într-o persoană care se mișcă sau în orice obiect material [...] virtutea cinematografului constă în faptul că își apropriază timpul, cu tot cu acea *realitate materială* de care este indisolubil legat și care ne înconjoară zi de zi, oră de oră [...] *Timpul, prins în manifestările și formele sale factuale*: este ideea supremă a cinemaului ca artă, care ne lasă să ne gândim la bogăția neexploatată ale resurselor filmului și la viitorul său promițător. [...] Cred că omul merge la cinema pentru *timp*: pentru timpul pierdut sau petrecut, pentru timpul încă netrăit. Merge acolo pentru experiența trăită; cinematograful extinde, accentuează și concentrează experiența unei persoane într-o manieră care le este refuzată celorlalte arte – și nu numai că o accentuează, dar o și prelungește semnificativ. Aceasta e forța lui: „vedetele”, schemele epice și *entertainment*-ul nu au deloc de-a face cu asta. Care este esența activității unui regizor? Am putea-o defini ca actul de sculpta în timp. Așa cum un sculptor ia blocul de marmură și, fiind conștient de trăsăturile piesei terminate, dă la o parte ceea ce nu aparține acesteia – la fel cineastul, dintr-un bloc de timp

> compus dintr-o aglomerare de fapte vii, taie și elimină ceea ce nu îi folosește, lăsând numai ceea ce rămâne a fi un element al filmului terminat, ceea ce va fi o parte constitutivă a imaginii cinematografice" (*Sculpting in time*, 63-62, *trad. mea*).

Propunerea estetică a lui Tarkovski, cercetarea sa asupra timpului, trebuia să exploreze posibilitățile formei cinematografice și impactul acesteia asupra experienței umane – un efect deopotrivă spiritual și intelectual, dar în primul rând senzorial și afectiv, prin afect înțelegându-se capacitatea imaginii de a afecta privitorul și abilitatea sa de a sintetiza senzații. În locul obsesiei pentru misticism și metafizică care animă anumite interpretări, trebuie pus un set de strategii formale bine conturate. Tema și conținutul nu pot eluda expresia, ci trebuie să fie complementare acesteia. Forța anumitor filme nu rezidă neapărat în abilitatea regizorului rus de a surprinde prezența „spirituală" a naturii, ci în modul în care viziunea sa asupra mediului de expresie transformă elementele formale specifice cinemaului – prin medierea realizată de diferitele rame (cadrul, ecranul) – în condițiile de existență ale unor noi „idei" asupra timpului și memoriei. Deja în 1962, anul debutului prin *Copilăria lui Ivan*, Tarkovski punea la baza activității sale de regizor relația dintre spectator și artist, subliniind faptul că nu avea de gând să portretizeze națiunea și pământul ca peisaj esențializat al masei umane, ci prin intermediul bidimensionalității ecranului care facilitează întâlnirea dintre experiență și spectator. Pământul devine locul constrângerilor spațiale și sociale care condiționează existența în timp și „înregistrarea"

acestei temporalități. Tarkovski imaginează o lume constituită după ce ea intră în conjuncție cu automatismului imaginii cinematografice, cu destinul inevitabil al acesteia de a fi imprimată pe peliculă și proiectată pe pânză. Dar pelicula este și coaja lucrurilor, „pielea" în care lumea este învăluită: o membrană de apă, „imersiunea" în experiența interioară (faimoasele peisaje tarkovskiene scufundate în apă redate prin panoramări lente).

Deși se vorbește foarte des de „poezia" din cinemaul său, Tarkovski a respins inițial această sintagma de „cinema poetic": nuanța sa vag-esoterică stârnea confuzia („cinema poetic" putea însemna orice). Spre sfârșitul activității sale de regizor, Tarkovski a recunoscut cultivarea unei forme filmice „temporale" ca manifestarea cea mai pură a mediului cinematografic. Ideea de „cinema poetic" (în sensul dat de Tarkovski acestei sintagme – activitatea de „sculpta în timp) datorează foarte mult filozofiei bergsoniene. Distincția dintre iluzia continuității și discontinuitatea actuală a mediului cinematografic a cunoscut multe interpretări în studiile de film. Inovația teoretică atinsă de Deleuze, care respingea binarismul cuplurilor conceptuale continuitatea-discontinuitate sau realitate-reprezentare, a reușit să descrie interacțiunea dintre imagine și lume din perspectiva gândirii: Observațiile din *Imaginea-timp* sunt esențiale pentru înțelegerea formei tarkovskiene. Un aspect esențial pentru înțelegerea importanței formalismului tarkovskian este folosirea discreționară a culorii. Regizorul rus era adeptul unei utilizări reținute (dozate) a culorii. Alternarea segmentelor filmate color cu segmente filmate alb-negru, monocrom sau în sepia era menită să creeze o gradare

intensivă și să discearnă între straturile coexistente ale timpului: o gândire a timpului este inserată indirect în film prin intermediul culorii. Bidimensionalitatea ecranului permite o simultaneitate a spațiului. Imaginile alb-negru eliberează regizorul de iluzia naturalismului, permițând jocul imaginii și al perspectivei (profunzimea câmpului).

„Mesajul" artistic este „transmis" indirect prin explorarea elementelor formale ale cinemaului: o lume vizuală este destructurată de o realitate imagistică aproape tactilă, fluxul imaginilor cristalizându-se în experiența somatică prin medierea realizată de ecran. Filmul marchează o transformare a imaginii în existență și experiență temporală. Elementele sale formale sunt inseparabile de un simț al virtualității interioare a timpului, o dimensiune pe care cinemaul o intensifică senzorial și afectiv.

Autenticitatea ecranului

Singura autenticitate care poate fi atinsă în cinema este realizată prin intermediul ecranului. Din însemnările făcute în jurnalul său, se poate desprinde ideea că autenticitatea pe ecran a fost un principiu estetic călăuzitor pentru Tarkovski. Observațiile sale pot fi înșelătoare dacă sunt citite în afara contextului: însemnările din jurnal sunt scrise adesea în timpul filmărilor, atunci când regizorul era foarte aproape de proiectul la care lucra. În *Sculpting in time*, el mărturisește că autenticitatea pe care cinemaul o poate atinge este aceea a

„iluziei realității”. Expresia este înșelătoare, pentru că într-un anumit sens, iluzionismul absolut este imposibil de realizat. Iar despre Tarkovski nu se poate spune în nici un caz că ar fi un cineast realist. Aici, „iluzia realității” nu se referă la o atitudine mimetică: „realul” există pe ecran numai prin negația sa, numai prin refuzul de fi reprezentat. Panteismul lui Tarkovski este binecunoscut tot din câteva însemnări de jurnal. El avea un respect enorm lumea fizică, acorda un statut important lumii materiale pe care cinemaul o deconectează de la coordonatele sale senzori-motorii atunci când o secvență este filmată. Lumea fizică este de două ori destructurată și deconstruită: odată prin rama reprezentată de cadru, apoi prin rama reprezentată de ecran. Cu alte cuvinte, pentru a crea o realitate de un grad ontologic diferit va trebui să respectăm integritatea realității pe care o deteritorializăm pentru a o reteritorializa pe ecran. Tarkovski a fost întotdeauna conștient de artificialitatea mediului cinematografic. De aceea, cuvântul important din sintagma „iluzia realității” este primul termen. După cum am văzut în capitolul despre modul de construcție a spațiului, ambiția sa nu a fost de a reproduce sau reprezenta realitatea. Tarkovski a înțeles foarte bine spațialitatea filmului (ideea că orice se poate întâmpla în interiorul acestui spațiu). Iar această spațialitate este mediată de Zona ecranului. „Zona” din *Călăuza* reprezintă teritoriul cinemaului și întregul său aparat de „gândire”. În timp ce unii regizori inserează în filmele lor secvențe de metacinema, Tarkovski se interoghează indirect asupra mediului de expresie și asupra posibilităților sale de evoluție prin propunerea modurilor diferite de compoziție a imaginii. Dincolo de lipsa evidentă a umorului și de

austeritatea filmelor (sexualitatea este inexistentă), cercetarea sa ține, așa cum am spus deja, de o anumită formă de utopie vizuală: curajul sau aroganța de a arăta ceea ce cinemaul nu ar trebui să arate, lucruri despre care filmul nu ar trebui să vorbească. Există mai multe așa-numite metafore ale ecranului în filmele sale: rama fotografică sau rama de tablou, fereastra și oglinda. Aceste trei metafore realizează o legătură indirectă cu actul de a vedea creat de film și reluat de spectator. Aceste „figuri" suprimă schimbul și reversibilitatea dintre percepție și expresie, precum și bazele (intra)/intersubiective ale comunicării cinematografice. Pentru a înțelege gândirea vizuală a filmelor tarkovskiene este necesară o teoretizare a conceptului de ecran înțeles ca spațiu de trecere, ca zonă de schimb între lume, imagine și spectator. Ecranul constituie nu numai o ramă pentru încadrarea unor obiecte, ci și o realitate autonomă întâlnită pentru prima dată de spectator. În *Copilăria lui Ivan*, cadrul este reconstituit constant prin mișcarea camerei, iar în *Andrei Rubliov* este sugerat de prezentarea icoanelor lui Rubliov de la finalul filmului. Ecranul permite crearea unei lumi care aspiră la extinderea posibilităților de gândire ale lumii de dincolo de ecran.

Prologul lui *Andrei Rubliov* ne arată zborul lui Efim. Filmul se deschide cu imaginea unui bărbat care lucrează la un balon zburător, pentru ca secvența să se termine cu un bărbat care se uită direct la camera de filmat. În secvența cea mai impresionantă din punct de vedere vizual a prologului – scena zborului lui Efim – camera, care pare să zboare odată cu personajul, filmează un spațiu cu o structură neobișnuită. Pământul gol, în care se pot distinge mai multe lacuri de apă

pe care se reflectă nori amorfi, reprezintă un exemplu perfect pentru ceea ce se poate numi planul-secvență tarkovskian (abstract, dublat de un ritm temporal), „oamenii și obiectele sunt folosite ca *figuri*" – de unde limbajul mistic adesea menționat în cazul său. Zborul lui Efim este o scenă de o gratuitate absolută. El există în film numai pentru a oferi camerei de filmat posibilitatea de a crea o varietate amplă de mișcări și de a survola spațiul. Din nou, este vorba de o situație optică deconectată de la legăturile cauzale și narative.

Episodul cu care începe *Andrei Rubliov*, „Bufonul", continuă reflecția asupra imaginii. Orice spectator care a văzut vreodată un film de Tarkovski va spune probabil același lucru: în filmele sale plouă foarte mult. Nenumărate „pelicule" de apă învăluie imaginea, fac posibilă o distanțare vizuală. Același efect de distanțare este urmărit și în scena în care călugării se adăpostesc de ploaie. Fereastra este suprapusă ecranului. Este o secvență de lungă durată care începe cu o schimbare între cele trei dimensiuni de profunzime, pentru ca apoi să reducă tridimensionalitatea la o panoramă bidimensională. Epilogul filmului ne pune în fața ochilor opera lui Andrei Rubliov. Icoanele pictorului medieval sunt filmate prin selectarea, focalizarea și montarea anumitor detalii care permit privitorului să își facă o idee asupra vocabularului vizual al lui Andrei Rubliov. Deși icoana Sfintei Treimi este filmată îndeaproape, aceasta este flancată de fâșii late de spațiu gol care subliniază subordonarea acesteia ecranului cinematografic.

Un aspect care a fost întotdeauna luat în considerare de Tarkovski a fost forma ecranului unui film. Ecranul lat este asociat într-o mai mare măsură cu cinemaul narativ clasic

(bazat mai mult pe acțiune și pe ilustrație). Eisenstein se opune utilizării acestui tip de ecran preferând greutatea egală a axelor orizontale. Pentru Tarkovski însă, ecranul lat este prilejul de a experimenta cu forma imaginii cinematografice. *Solaris* este filmat în formatul lat. Chiar și monitoarele din casa lui Kelvin și de pe stația spațială au același format. După *Solaris*, Tarkovski a recurs la ecrane mai apropiate de standardul de 4:3. Acesta înlocuiește orice noțiune de reprezentare a realității printr-un studiu al modurilor în care se poate prezenta *o* realitate. În *Călăuza,* iluzionismul este abandonat atunci când soția își interpretează monologul privind direct către spectator, uitându-se direct la cameră. În loc să ascundă ecranul, regizorul se joacă constant cu această formă de mediere, care transformă relația dintre actori și public și cea dintre realitate și ficțiune. Ecranul devine o membrană „cerebrală" pe care au loc confruntări între trecut și viitor, între interiori(tate) și exterior(itate). Imaginea extinde spațiul în topologie și în temporalitate. Ecranul este puntea de mediere destinată să restituie imaginii materialitatea sa tactilă, dimensiunea sa haptică.

Andrei Rubliov este, totodată, cel mai supraestimat film al lui Tarkovski. Limbajul „smerit", semiliturgic în care se vorbește despre artă, episodul „Golgotei rusești" care oglindește în mod extrem de explicit scena biblică, exagerarea dimensiunii morale a artei, punerea sa în legătură directă cu ideologia creștină, puritanismul lui Rubliov și exagerarea tragismului creatorului sunt de o inactualitate extraordinară. Ele se datorează și faptului că Tarkovski respingea violent ideea de divertisment pe ecran, obsesia sa constituind, în opinia mea, unul dintre cele mai mari neajunsuri ale sale.

Numai cine suspendă simțul critic va trece peste acest aspect incomod: *Andrei Rubliov* este un film cu teză, iar tezismul său sufocă performanțele sale vizuale.

Oglinda

Oglinda este atât cel mai personal film al lui Tarkovski, cât și povestea imaginației (și memoriei) sale vizuale, „eseul" cinematografic în care se aduc laolaltă mai multe fețe ale memoriei, fragmente din filmele de arhivă, picturi și fotografiile personale ale autorului. Abilitatea ecranului de a reuni aceste afecte și imagini este subliniată la finalul primului episod narativ care are loc imediat după plecarea tatălui, la cabana (*dacha*) din pădurea Ignatievo și care precede începutul războiului: am în vedere scena care se încheie cu cele trei persoane privind incendiul. Din nou, nu pot să las neobservată artificialitatea acelui voice-over poetic care declamă versurile lui Arseni Tarkovski. Nu știm dacă ceea ce urmează reprezintă un vis, ficționalizarea unei amintiri sau și una, și alta. Secvența se compune dintr-o succesiune rapidă de planuri filmate: un copil trezit din somn care rostește cuvântul „tată" (filmat color), marginea pădurii peste care suflă vântul (filmată alb-negru), și apoi iar copilul, acum trezit și filmat, de data aceasta, alb-negru (probabil pentru a marca intrarea într-un spațiu oniric). Băiatul se plimbă prin cameră și încearcă să înțeleagă ceea ce se petrece în casă. O bucată de stofă albă este deodată aruncată în cadru.

După această succesiune, urmează una dintre cele mai enigmatice secvențe ale filmului: o succesiune de planuri filmate în ceea ce pare a fi apartamentul lui Aleksei,

protagonistul filmului. Soțul toarnă apă peste părul mamei deasupra unui lighean foarte mare. Mama se ridică pentru a-și scutura părul de apă și planul acum extins printr-un *zoom-out* ne arată camera a cărei tencuială cade de pe pereți și ai cărei pereți se descompun. Femeia merge apoi de-a lungul unui perete scorojit în timp ce imaginea sa este reflectată în mai multe oglinzi. Apoi vedem imaginea unei femei bătrâne care pare a fi ieșit dintr-o pictură (sau fotografie):

> „Spălarea la Tarkovski (femeia care-și spală părul lângă un perete umed în *Oglinda*), ploile care ritmează fiecare film, la fel de intense ca la Antonioni sau Kurosawa, dar cu alte funcții, fac să se nască fără încetare întrebarea: ce rug aprins, ce foc, ce suflet, ce burete va potoli setea acestui pământ? Serge Daney remarca faptul că, pe urmele lui Dovjenko, anumiți cineaști sovietici (sau din Europa de Est, ca Zanussi) au păstrat gustul materiilor grele, naturi moarte dense, care erau dimpotrivă eliminate de imaginea-mișcare în cinematograful occidental. În imaginea-cristal există această căutare mutuală, oarbă și tatonândă, a materiei și a spiritului: «prin ce mai suntem încă pioși», dincolo de imaginea-mișcare” (*Imaginea-timp*, 102).

Fiecare dintre aceste planuri subliniază absența tatălui (și a soțului) la care memoria și imaginația copilului reacționează. Ultimele două planuri au o compoziție complexă. În primul, mama este arătată în trei cadre diferite (reflecția ei în două oglinzi, precum și ea însăși în carne și oase). Cel de-al doilea plan pare a fi compus din două elemente: planul picturii de pe perete și un plan al mamei

care merge spre cameră). Apoi ea întinde mâna și atinge geamul picturii. Efectul obținut subliniază ideea de realitate-imagine și în același timp estompează acea graniță dintre realitate și imaginea sa dar nu în sensul că ea este confundată cu imaginea, ci că realitatea se naște odată cu imaginea. Secvența se termină cu un cadru color: o mână ținută deasupra focului ce pare a semnala momentul trezirii din vis și revenirea la starea de veghe. Secvența următoare începe cu o panoramare a apartamentului în care trăiește protagonistul nevăzut al filmului, Aleksei. Suntem martorii unei conversații telefonice incomode. Mama îl informează că Elizaveta Pavlovna, colega sa din zilele în care lucra la tipografie, tocmai a murit.

În dialogul pe care Aleksei îl poartă cu mama sa, el pare să încerce să stabilească și să afle de la ea fapte care s-au întâmplat în copilăria sa, întâmplări de care nu își amintește foarte bine. El îi cere mamei sale să repereze cu exactitate data întâmplărilor care i-au marat copilăria: plecarea tatălui și incendiul rememorat în secvența inițială. Mama indică anul 1935. Confruntarea dintre real și imaginar este subliniată și de mișcarea camerei de filmat. Un singur plan-secvență, prea fluid pentru a reprezenta punctul de vedere al lui Aleksei, scrutează întregul apartament, pe pereții căruia putem vedem atârnat un poster cu filmul *Andrei Rubliov* (o ironie care ne reamintește că privim un spațiu construit artistic) și o fotografie (reală) a mamei regizorului. Fiind indiferent față de prezent și nefiind în stare să-și ignore propriile amintiri, reacționează la veștile mamei sale amintindu-și sau închipuindu-și scena de la tipografie. Timpul imaginar și durata reală par să curgă în direcții opuse. De fapt, prin

această asamblare complexă de imagini onirice, imagini ale memoriei și imagini ale imaginației nu se încearcă decât să se arate indiscernabilitatea celor trei planuri. Imaginația este înțeleasă în sensul ei etimologic: *creatoare de imagini*. Timpul nu poate fi regăsit, ci recreat prin jocul complex al memoriei, care proiectează imagini ale trecutului pe ecranul prezentului.

Secvențele vizuale dense care apar la începutul filmului *Oglinda*, construiesc o narațiune complexă, a cărui intrigă este greu de identificat. Începutul nu formulează o întrebare la care filmul să poată răspunde. Construcția pe mai multe planuri a filmului arată că, de cele mai multe ori, nu există o ieșire posibilă din timpul și spațiul imaginar, ci numai o succesiune amețitoare de imagini unificate de mediul cinematografic și de privirea specifică a regizorului. Pentru Deleuze, *Oglinda* este un cristal al timpului, compus din imagini-timp directe:

> „*Oglinda* constituie un cristal turnant, cu două fețe dacă-l raportăm la personajul adult invizibil (mama lui, soția lui), cu patru fețe dacă-l raportăm la cele două cupluri vizibile (mama lui și copilul care a fost el, soția lui și copilul pe care-l are). Și cristalul se învârte în jurul lui însuși, ca un cap iscoditor care întreabă un mediu opac: Ce este Rusia, ce este Rusia…? Germenul pare să înțepenească în aceste imagini ude, spălate, greoi translucide, cu fețele sale uneori albăstrii și alteori maro, în vreme ce mediul verde pare să nu-și poată depăși, sub ploaie, starea de cristal lichid ce-și păstrează taina” (*Imaginea-timp*, 101).

Nu este vorba despre un film care abstractizează timpul, ci de un film ce răstoarnă subordonarea timpului față de mișcare. Filmul dezvăluie fundamentul ascuns al timpului – diferențierea acestuia în două fluxuri, dubla sa scindare într-o serie de prezenturi care se schimbă (curg) și o altă serie de „trecuturi" care sunt păstrate. Timpul permite trecerea prezentului și, în același timp, păstrează trecutul în sine. Există deja două imagini-timp una în prezent și cealaltă în trecut:

> „Durata noastră nu este o clipă ce înlocuiește pe alta: într-un asemenea caz n-ar exista niciodată decât prezent, nu o prelungire a timpului actual, nici evoluție sau durată concretă. Durata este progresul continuu al trecutului care macină viitorul și crește înaintând. Din moment ce trecutul crește neîncetat, el se și conservă în aceeași măsură. Memoria, cum am încercat s-o dovedim, nu este o însușire a clasării amintirilor într-un sertar, sau de înscriere a lor într-un registru. Nu există registru, nici sertar, propriu-zis nu există aici nici o însușire, căci aceasta se exercită cu intermitențe, când vrea sau când poate, în timp ce îngrămădirea trecutului peste trecut se succede fără încetare. În realitate, trecutul se conservă de la sine, automat, întreg, fără îndoială, el ne urmează în orice clipă; ceea ce am simțit, am gândit, ceea ce am vrut încă din copilărie se află aici, asupra prezentului cu care vrea să se întâlnească, împingând ușa conștiinței care ar vrea să-l țină afară" (*Evoluția creatoare,* 16).

Bergson ne reamintește constant că imaginea-amintire a reținut însemnele trecutului, însemnele virtualității sale, pe care o reprezintă diferențiindu-se de alte imagini. Imaginea devine imagine-amintire numai prin căutarea unei virtualități pure păstrată în zonele ascunse ale trecutului. Amintirile pure, extrase din straturile profunde ale memoriei, devin imagini-amintire. Dintr-un anumit punct numit prezent se formează o imagine-percepție și, pentru a putea accesa o amintire este necesară crearea unei imagini-amintire care, la rândul ei, pleacă în căutarea unei imagini-amintire pure – imaginea pură a trecutului. Fiecare percepție umple o anumită profunzime a duratei, prelungește trecutul în prezent și astfel participă la memorie.

În *Oglinda*, autobiografia este țesută laolaltă cu istoria. Trecutul colectiv, imaginile reale de arhivă cu Războiul civil din Spania și Al Doilea Război Mondial sunt alăturate memoriei și vieții unor personaje individuale. Personajele din film sunt prizoniere ale trecutului. Amintirile tulbură intermitent prezentul, însă crearea lor depinde de conservarea momentelor prezentului în timp ce ele trec în memorie; ele fiind stocate pentru a renaște atunci când pot fi refolosite. Trecutul renaște în prezent fără a fi chemat și nu trebuie confundat cu existența mentală a imaginilor-amintire pe care noi le actualizăm. Trecutul este prezervat (depozitat) în Timp. Este acel element virtual pe care îl accesăm pentru a căuta amintirea pură care se va actualiza într-o imagine-amintire. Ea nu ar purta amprenta trecutului dacă nu am fi căutat originea sa în trecut. Același lucru se întâmplă și în cazul percepției: așa cum percepem lucrurile acolo unde acestea există, la locul lor, în spațiu, ne amintim de locul pe

unde acestea au trecut, în timp. Memoria nu se află în noi, ci noi, ca ființe ce deprind în mod fundamental de durată, ne mișcăm într-o Ființă-Memorie, într-o Lume-Memorie, asemenea celei create din imagini în *Oglinda* lui Tarkovski. Trecutul apare întotdeauna ca un *element deja dat*, ca o preexistență în general, pe care amintirile noastre o presupun. Prezentul există astfel numai ca un trecut infinit contract, care se constituie la punctul extrem al acestui *element deja dat*. Între preexistența trecutului și prezentul ca trecut infinit contractat există toate cercurile trecutului, constituind tot atâtea *regiuni, straturi, fețe* dilatate sau contractate: fiecare regiune are caracteristicile sale, tonurile și aspectele sale, singularitățile sale, punctele sale luminoase. În funcție de natura amintirii pe care o căutăm, trebuie să ne poziționăm pe un anumit cerc. Din punctul de vedere al prezenturilor care au trecut, copilăria, adolescența și viața de adult se succed. Din punctul de vedere al prezentului actual, care reprezintă limita lor comună, cele trei perioade ale vieții coexistă. Este ceea ce credea și Fellini. Suntem construiți în memorie, suntem în același timp copilăria, adolescența, bătrânețea și maturitatea. Atunci când căutăm o anumită amintire, ne poziționăm în trecut și trebuie să selectăm o anumită regiune, acea regiune în care credem că amintirea se ascunde, fugind de noi. Există paradoxuri ale timpului noncronologic, aporii pe care un film precum *Oglinda* le întrupează cinematografic: preexistența unui trecut (*durata* bergsoniană ca imagine a întregului), coexistența mai multor regiuni, file ale trecutului și existența unui timp infinit contractat. Imaginea-timp se extinde într-o imagine formală a cinematografiei, într-o imagine-gândire a cinematografiei.

Ceea ce trecutul este pentru timp este analog cu ceea ce sensul este pentru limbaj sau ceea ce ideile sunt pentru gândire. Sensul ca trecut al limbajului este forma preexistenței sale, acel plan înăuntrul căruia ne poziționăm pentru a înțelege imaginile exprimate de enunțuri și propoziții.

Dacă ar putea fi separat de propria sa actualitate, prezentul ar reprezenta, la rândul său, timpul în totalitatea sa. Separația se realizează în același mod în care distingem trecutul de imaginea-amintire care îl actualizează. Devenirile (metamorfozele, actele de creație) de acest tip nu sunt posibile decât în opere de artă precum *Zgomotul și furia* (prima parte) sau în proza autorilor din *Nouveau roman* – în care obiectul se constituie odată cu descrierea sa, referentul fiind reprezentat nu de obiect, ci tocmai de descrierea acestuia. În filmul (de tipul *Oglindei*) care creează o viziune pur optică, evenimentul nu mai este confundat cu spațiul în care acesta are loc, nici cu prezentul actual mereu fugitiv: timpul evenimentului se sfârșește înainte ca manifestarea sa să se termine. Astfel este posibilă repetiția sa. În acest timp „gol” anticipăm amintirea, eliminăm actualitatea și localizăm amintirea odată ce aceasta s-a format. Trecutul, prezentul și viitorul nu mai există în succesiune, ci sunt toate incluse simultan în eveniment. Un anumit timp este revelat în eveniment, un timp construit din simultaneitatea acestor trei „prezenturi”, din aceste vârfuri deactualizate ale prezentului – această realitate se regăsește și *Oglinda* lui Tarkovski. În film, timpul, văzut din afara actualității sale, văzut așa cum este el de fapt, nu este o succesiune de prezenturi care devin trecut și de momente viitoare care vor constitui prezentul. Mai degrabă, ni se arată o simultaneitate a prezenturilor trecute, a prezenturilor

actuale și a unui prezent care urmează a constitui viitorul. Această configurație face ca timpul să fie inefabil, inexplicabil, gândit în termenii *duratei* lui Bergson, intuită numai prin imaginile artei. Trecutul, prezentul actual și viitorul sunt chemate simultan, contrazise, substituite unul cu celălalt, distruse și recreate într-un film ca *Oglinda*.

În scena în care Natalia (fosta soție a lui Aleksei și mama lui Ignat) varsă din greșeală ceea ce are în geantă în mijlocul camerei, ea simte un șoc electric, semnul unui *déjà vu*: senzația de trecut care invadează prezentul. Lăsat singur acasă, lui Ignat îi apar două personaje, himere înzestrate cu însușiri supranaturale. Însă, odată ce acestea apar, ele lasă semne cât se poate de vizibile: o amprentă a condensului rămâne pe ceașca din care bea unul dintre personaje. Această urmă se dizolvă pe măsură ce camera de filmat se focalizează asupra ei. Cele două femei care îi apar lui Ignat vin să îi „predea" acestuia o lecție de istorie: copilul este îndemnat să citească un fragment din scrisorile lui Pușkin despre soarta poporului rus.

Scena precedentă, în care unul dintre oaspeții spanioli ai lui Aleksei spune o anecdotă despre faimosul matador spaniol Palomo Linares, începe cu un fragment documentar despre coride care este întrerupt de interpretarea anecdotei de către spaniol. Pe fundal se aude zgomotul spectatorilor de la coridă care reverberează în jurul matadorului. Filmul documentar se substituie memoriei sale. Este o imagine-memorie care a ajuns să bulverseze prezentul. Scena ne arată că o amintire este construită de fapt din prezent spre trecut și nu invers. În prezentul actual creăm o imagine-amintire care plonjează în inima duratei cu scopul de găsi o imagine-amintire pură.

Tarkovski credea că timpul poate exista în interiorul planului filmat. Pentru el, imaginea devenea cinematografică atunci când ea „trăiește” în interiorul timpului și timpul trăiește în interiorul imaginii. Timpul, spunea el, poate exista în planul filmat și acest lucru nu este condiționat de asamblarea secvențelor prin montaj. Existența timpului în interiorul planului nu este condiționată de imaginea-mișcare.

Cele mai evidente imagini-timp directe se pot identifica în secvențele care înfățișează personajul mamei, scene al căror ritm este încetinit. În episodul care se petrece la tipografie, în timp ce eroina aleargă pe un coridor, se trece aproape imperceptibil de la ritm normal la un ritm încetinit. Același lucru se petrece în scena în care aceeași protagonistă taie un cocoș. Efectul de extindere a configurației temporale a secvenței este o încercare de a comunica spectatorului *durata* interioară a personajului și a filmului. Aceste distorsiuni ale timpului arată maleabilitatea temporală pe care gândirea-cinema o poate realiza. Timpul nu poate fi recreat printr-o narațiune liniară, ci ca un plan peste care sunt suprapuse mai multe fețe accesate prin aglomerarea punctelor de vedere. În *Oglinda* există un simț al timpului unificator, o „coerență” temporală și narativă în care obiectele și ființele sunt prezentate simultan în actualitatea și virtualitatea lor. Se impune o viziune asupra timpului care permite obiectelor și ființelor să fie transformate în imagini-cristal: puncte de indiscernabilitate între două imagini, una actuală și cealaltă virtuală – timpul din interiorul cristalului. Filmul devine aici o oglindă mobilă care reflectă constant percepția în amintire. Acest fenomen este evident într-o scenă plasată de Tarkovski în ultima parte a filmului. Mama (Marusia cea din anii ’30)

merge la casa unei soții de doctor pentru a-și vinde obiectele sale de valoare – o pereche de cercei și o oglindă mică. Soția doctorului și Marusia îl lasă pe micul Aleksei singur în camera de zi pentru ca ele să se retragă și să discute despre vânzarea bijuteriilor. Singur în cameră, micul Aleksei se uită la o oglindă atârnată pe perete. Următoarea secvență începe cu reflecția sa în oglindă, camera zăbovind deasupra umărului său și concentrându-se din ce în ce mai acut asupra reflecției sale; ajungem într-un plan care ne arată doar reflecția din oglindă Se construiește astfel iluzia că imaginea (virtuală) din oglindă „privește" silueta reală (actuală) a lui Aleksei. Urmează apoi o „tăietură" de montaj care inserează o vedere luată din unghiul opus, un plan mediu cu Aleksei care se uită la propria reflecție. În scenă, procedeul reprezintă interacțiunea dintre două „figuri" formale: actualul Aleksei și dublul său virtual reflectat în oglindă: reflectarea actualului în virtual este comparată de Deleuze cu reflecția unui obiect real într-o oglindă. Există o co-realizare a celor două fațete, formarea unei imagini duale, actuală și virtuală, ca și cum imaginea dintr-o oglindă s-ar trezi la viață, și-ar fi câștigat independența și ar fi trecut în actualitate. Idei asemănătoare au fost explorate și de Tarkovski în însemnările sale despre cinema:

> „Timpul și memoria se contopesc, sunt ca fețele unei monede. Este evident că fără Timp, memoria nu ar exista. Însă memoria este o realitate atât de complexă încât nici o listă a calităților sale nu ar putea defini totalitatea impresiilor care ne afectează. Memoria este un concept spiritual! De exemplu, dacă cineva își povestește amintirile

din copilărie, vom putea spune cu certitudine că vom avea îndeajuns de mult material pentru a ne forma o imagine despre acea persoană. Condiționat de memorie, omul devine prizonierul unei existențe iluzorii; căzând din timp nu este în stare să atingă propria legătură cu lumea exterioară [...] Studiind scrierile lui Joyce și ale lui Proust, se vor examina mecanismele estetice ale existenței care rezidă în operele acestora, exact în același mod în care cineva care își amintește un lucru își înregistrează experiența. Se vor studia modalitățile artistice de a fixa timpul. Pe mine însă mă interesează trăsăturile interne ale timpului, intrinseci timpului. [...] Proust vorbea despre ridicarea unui edificiu monumental al memoriei, iar acest lucru, cred eu, este cerut și cinemaului. Acesta pare a fi manifestarea perfectă a conceptului japonez de *saba*; deoarece, pe măsură ce perfecționează acest nou material – timpul – devine, în cel mai complet sens, o nouă muză" (*Sculpting in time*, 57-59).

Aleksei reacționează odată cu trecutul său, el trăiește experiența trecutului în prezent, însă nu prin intermediul evocării, ci prin intermediul unei imagini create din contopirea mai multor seturi de imagini care se comprimă în narațiunea și descrierea „cristalină" a întregului film. Episodul care urmează celui în care copilul privește în oglindă susține și mai mult această idee a concentrării în imagini-cristal; deoarece o arată pe fata roșcată despre care Aleksei, naratorul adult al filmului, îi vorbește fiului său într-un episod din prima jumătate a filmului. Această secvență rapidă este urmată de cea mai enigmatică scenă a filmului: secvența

onirică în care tatăl lui Aleksei mângâie picioarele Marusiei, în care femeia pare să leviteze deasupra patului.

Ca regizor, Tarkovski a fost întotdeauna fidel credinței potrivit căreia cinemaul trebuie să își creeze tehnici specifice mediului său de expresie, independente de practicile împrumutate din sfera altor arte. Factorul dominant pentru construcția imaginii cinematografice este – credea el – ritmul, care exprimă „presiunea timpului" în interiorul planului (mobil sau static). Figura cinematografică există numai în interiorul planului. Ea nu se construiește, așa cum credea Eisenstein, la montaj. În timpul turnării unui film, regizorul trebuie să identifice și să impună o „privire" temporală proprie fiindcă el nu înregistrează timpul cronologic, timpului simțului comun, ci o durată pe care numai cinemaul o poate restitui conștiinței umane. În filme precum *Călăuza* nu există o referință cronologică exactă tocmai pentru că se urmărește un sens al timpului specific imaginii cinematografice și nu modului în care timpul se prezintă percepției omenești:îndeplinirea acestui deziderat îi permite unui regizor individualizarea stilului său în interiorul mediului de expresie cinematografic. Actul de creație a sensului temporal face posibilă gândirea-cinema. Timpul trebuie să curgă independent în interiorul planului. Asamblarea și montajul întrerup trecerea timpului pentru a-i adăuga acestuia o nouă dimensiune. Distorsiunea temporală a cinemaului este o modalitate de a da o expresie ritmică timpului, de a „sculpta în timp".

Filmele lui Tarkovski aparțin regimului cristalin al imaginii cinematografice, un regim în care percepția, nemaifiind legată de acțiuni și afecțiuni, este liberă să devină pur optică (un

proces de abstractizare analog abtractizării imaginii produse în pictură de Picasso, cu precizarea că abstractizarea imaginii cinematografice se produce în interiorul figurativului). Intersecția dintre imaginarul personal și imaginarul colectiv este explorată adesea în *Oglinda*, mai ales atunci când sunt folosite imagini de arhivă: coridele și Războiul civil din Spania, aviația sovietică din anii ’30, forțele sovietice din Al Doilea Război Mondial, explozia bombei atomice, Revoluția maoistă din China. Toate aceste eveneimente corespund celor trei planuri temporale ale narațiunii „autobiografice”: 1935-36, 1943-45, și 1969. Fragmentele care prezintă Spania sunt extrase din reportajele lui Roman Karmen, care s-a făcut cunoscut prin curajul de a filma zone de război extrem de violente și periculoase, convingând întreaga lume să se alăture cauzei republicane. Tarkovski văzuse imaginile filmate de Roman Karmen în copilărie, devenind un admirator al Spaniei, o țară care reflecta puritatea perioadei de dinaintea preluării puterii de către Stalin, admirație reflectată în *Oglinda* prin inserarea episodului în care apar oaspeții spanioli ai lui Aleksei. Nu trebuie însă ignorate calitățile estetice și formale ale imaginilor lui Roman Karmen. Imaginile care arată femei elegante care aleargă în tocuri înalte pentru a se ascunde de bombardamente sau cadrul cu o fetiță care șterge o pată de sânge de pe rochia sa. Însă una dintre cele mai emoționante imagini este cea a fetiței care se întoarce zâmbind la camera de filmat, pentru ca apoi, gradual, să adopte o expresie de groază. Toate aceste secvențe au fost minuțios montate, însă Tarkovski era de părere că autenticitatea lor rezidă în tensiunea interioară, în sensul că ele conțin o intensitate interioară ce nu poate fi redusă la o

simplă funcție documentară. Trebuie amintite și imaginile de arhivă care arată trecerea Lacului Sivash de către soldații ruși în Crimeea, un alt loc al conflictelor sângeroase. Al treilea segment documentar provine în mare parte din documentarele lui Aleksandr Medvedkin, *Scrisoare către un prieten chinez* și *Noaptea deasupra Chinei*. Imaginile care îi înfățișează pe tinerii chinezi, fluturând micile cărți roșii și postere cu Mao, surprind expresia unei terori distrugătoare în modul de manifestare a fanatismului maoist. Indiscernabilitatea dintre tipurile de imagini este menținută în refuzul separării elementelor ficționale de cele documentare. Secvențele de arhivă apar în film în momente importante ale narațiunii. Fragmentele documentare care privesc Spania sunt precedate de două scene ce par fixate temporal în jurul anului 1935, secvențele din Al Doilea Război Mondial și cele cu fanatismul chinezilor vin după episodul cu instrucția militară, adică în jurul anului 1943 (relatat de Aleksei ca moment al primei sale iubiri).

Disoluția imaginii-acțiune și indiscernabilitatea din cadrul circuitului imagistic actual-virtual duc în *Oglinda* la construirea unei arhitecturi temporale distincte de timpul cronologic prin coexistența mai multor regiuni ale trecutului virtual și simultaneitatea vîrfurilor de prezent.

Cine „gândește”? – Călăuza

Ce vedem la începutul filmului *Călăuza*? O cameră dezolantă care poartă însemnele timpului, o încăpere cu pereții decojiți, deteriorându-se sub ochii noștrii. Ferestre care nu lasă să intre lumina naturală. O cameră care poartă atât semnele construcției, cât și semnele dispariției. Pereții „respiră” ca și cum ar fi fost compuși din țesut omenesc, ca și cum spațiul ar fi un organism viu. Camera se „exprimă” autonom, independent de narațiunea filmului și de evoluția personajelor. Planul-secvență de la începutul *Călăuzei* este o situație optică independentă de schema senzorimotorie. Liniile de forță trasate de mișcarea camerei sunt întrerupte de pliuri inexplicabile ale spațiului, falduri menite să creeze o densitate a timpului în interiorul planului. Spațiul este o structură barocă (în sensul dat de Deleuze în *Le Pli*). Descrierea barocă se organizează în interiorului planului în funcție de două modalități de pliere: pliurile materiei, realizate prin multiplele metamorfoze ale spațiului (clădiri ruinate, structuri industriale în paragină amestecate cu peisajul natural, ruinele umanității în mijlocul spațiului natural, frumusețe ingenuă și distrugere în același loc) și faldurile din interiorul sufletului (secvențe de vis sau de amintire, imagini filmate prin pelicule de apă, semne ale interiorității). Lumea este virtualitate pură, este conținută în faldurile interiorității. Camera de filmat reprezintă „elanul vital” al acestui spațiu afectiv, intens spiritualizat.

Din primele sale minute, filmul impune spectatorului un câmp de conștiință propriu. Imaginile sale alcătuiesc deja o

entitate care „gândește”. Filmul se mișcă în propriul său ritm, cu propria sa viteză (planurile-secvență lungi, cadre mobile lente la Tarkovski), fabricându-și propriile concepte despre timp și despre spațiu – un spațiu-timp al *Călăuzei*. Filmul impune o gândire cu idei specifice despre memorie, identitate și devenire, o gândire care creează un tip special de cunoaștere, specifică mediul său de expresie. *Călăuza* sintetizează o nonfilozofie: Dacă ar exista un loc pentru ideile vitale ale acestei nongândiri, „acesta s-ar afla în profunzimea cutelor sinaptice, în hiatusuri, în intervale, în între-timpurile unui creier neobiectivabil: a pătrunde în acel loc și a căuta aceste obiecte înseamnă a crea” (*Ce este filozofia?*, 200). Imaginea este un ansamblu de relații ale timpului care curge din prezent spre alte regiuni ale trecutului. Tarkovski regândește raportul dintre cadru, secvență și montaj. Pentru el, imaginea devine cu adevărat cinematografică numai atunci când în interiorul unui plan se poate simți o presiune temporală, evodentă în mișcările, travelingurile și panoramările *Călăuzei*. Imaginea devine gândire, devine capabilă să pună în mișcare mecanisme de gândire, iar camera substituie funcțiile și figurile discursului – metafizică împotriva *logos*-ului. Este o gândire care, eliberată de constrângerile discursului, acceptă mișcarea, imanența lumii evenimentului, va desfășura și extinde în imagine un volum spațio-temporal (creierul pasional) străin celorlalte arte, care va instaura circuite cerebrale, „sinapse” cinematografice.

Focus-ul, montajul, mișcarea camerei, sunetul, mizanscena, cadrajul și ritmul „gândesc” o relație specifică cu imaginea ce urmează a fi construită în plan. Dacă gândirea produce idei într-un sens exact al cuvântului, filmul este un tip de gândire

poetică ce produce corelative relative, „concepte” care iau forma evenimentului filmic în interiorul planului.

Călăuza intervine asupra elementelor care aparțin domeniului de gândire al metafizicii, însă o face într-un asemenea mod încât filmul este încă relevant în lumea postmetafizică de astăzi: pornind întotdeauna de la lumea naturală, pe care o înfățișează în imagini de o frumusețe ireală și de la acele locuri de concentrare a interiorității.

Este binecunoscut faptul că exigențele lui Tarkovski în legătură cu calitatea producției la *Călăuza* au atras după sine nemulțumirea autorităților sovietice de la MosFilm. Regizorul a insistat asupra calității rezoluției imaginii și a intrat în conflict cu birocrații sovietici. Se știe din interviurile cu directorul de imagine al *Călăuzei* că primul an de filmări a fost pierdut, deoarece filmul Kodak experimental care îi fusese aprobat lui Tarkovski nu a mai putut fi developat. Tarkovski a înregistrat acest episod în jurnalul său. După drama pierderii unui an de filmări, regizorul va avea o cădere nervoasă și se va interna într-un sanatoriu. De aceea, atunci când filmările s-au reluat în noua locație, Tallinn, Estonia, regizorul are anumite rețineri față de reluarea imediată a proiectului. Decide să facă totul de unul singur. Se implică până și în construirea decorurilor. Formatul ecranului este schimbat de la 16:9 la 4:3 și, după ce filmează din materialul pe care și-l propusese, decide că acesta nu se ridică la exigențele de producție cerute. Îi învinuiește pe furnizorii filmului pentru condițiile deplorabile ale peliculei și pe cameramanul inițial Georgii Rerberg pentru neglijarea stocului de film. În plus, îi acuză pe tehnicienii de la MosFilm pentru eșecul developării filmului. Toate dificultățile sunt consemnate într-o însemnare

din *Jurnal*, datată 26 august 1977. Filmările sunt până la urmă reluate cu un scenariu modificat, cu o poveste mult simplificată și cu un nou cameraman, Aleksandr Kniazhinski, înlocuit din când în când chiar de regizor.

Ostracizarea lui Tarkovski în lumea cinematografică sovietică oglindește, oarecum, soarta protagonistului din *Călăuza* – „ghidul" care îi conduce pe cei doi clienți neîncrezători, Profesorul și Scriitorul, în lumea incertă a Zonei: *wasteland* confiscat de elemente supranaturale, în centrul căruia se află camera care îndeplinește dorințele cele mai ascunse ale oamenilor. Nu știm exact ce se întâmplă odată ce protagoniștii ajung în acea cameră. La fel ca și în *Oglinda*, prin simplificarea narațiunii, *Călăuza* transformă ambiguitatea în efect de stil. Elementele de science-fiction sunt excluse, iar personajul principal se îndepărtează mult de versiunea dată de frații Strugatski. O lectură a *Picnicului la margine de drum* poate pune în evidență schimbările făcute de regizor asupra schemei epice inițiale. La sfârșitul călătoriei inițiatice din *Călăuza*, singura revelație a protagoniștilor pare să fie o reînnoire a încrederii într-o „spiritualitate" nu neapărat religioasă. În cazul „Scriitorului" ea se manifestă prin revenirea încrederii în interioritate. În cazul Profesorului încrederea se manifestă prin pierderea temerii de a se confrunta cu sine însuși, prin încetarea înstrăinării de sine.

Efectul sonor din filmele lui Tarkovski nu are rolul de a adăuga o dimensiune afectivă imaginii, ci de a intensifica densitatea și opacitatea într-atât de mult încât să manifeste o rezistență materială. Lucrurile și sunetele create sunt desincronizate în asemenea măsură, încât par să câștige autonomie senzorială

În însemnările de *Jurnal* din timpul filmărilor la *Călăuza*, Tarkovski a subliniat intenția ca filmul să afecteze spectatorul în primul rând senzorial și emoțional, sensul secvențelor fiind secundar. Înainte de orice interpretare ideologică, metafizică sau morală, *Călăuza* atrage atenția asupra imaginii sale, încercând să restabilească o încredere în lume, nu prin intermediul unor strategii complexe ale imaginarului, ci printr-o materialitate pseudo-mundană. Alăturarea de imagini dezolante cu imagini de nesperată frumusețe arată că imaginile filmului nu intenționează o întoarcere la inocență, ci credința într-o umanitate a cărei trăsătură principală este slăbiciunea și nu puterea.

Modul tarkovskian de construcție a imaginii presupune realizarea unui efect de maximă intensitate cu un minimum de mijloace. Această metodă este evidentă în modul în care regizorul folosește culoarea. Dacă realitatea cinematografică era înfățișată în tonuri de alb și de negru, conexiunea dintre viață și artă era făcută printr-o dozare atentă a culorii – finalul lui *Andrei Rubliov* care se „convertește" la culoare abia la sfârșit: numai secvența finală în care sunt filmate icoanele este color. Restul filmului este filmat alb-negru. Culoarea, credea Tarkovski, trebuie întotdeauna dozată, nu administrată uniform. Sarcina regizorului este de a forma percepția cromatică a spectatorului. Nici un film tarkovskian nu este filmat complet color. Întotdeauna, culoarea este dozată, gradată, folosită într-un registru intensiv. În *Călăuza*, muzica este indiscernabilă de alte sunete diegetice, chiar și la Final când putem recunoaște acordurile *Simfoniei a IX-a* de Beethoven. Această sincronizare a sonorului cu imaginea este țesută împreună cu spațiul pliat al Zonei. Efectul obținut este o

opacitate a imaginii, o rezistență materială (aproape corporală) a imaginii în fața sensului și a interpretării.

Într-una dintre lecțiile sale de regie, Tarkovski a mărturisit că îi place să facă filme lungi care să „distrugă” fizic spectatorul. Cu alte cuvinte, este vorba despre filme în care forma temporală impune simplificarea narațiunii până la limitele inteligibilității. Nu narațiunea susține filmul. Elementul său funcțional este chiar timpul.

Indiscernabilitatea dintre realism și oniric sau imaginar este extrem de evidentă în „Tunelul uscat” (episod numit astfel în glumă, deoarece acesta este inundat). Episodul începe în partea a II-a a filmului. Călăuza îi trezește pe cei doi clienți, Profesorul și Scriitorul. Profesorul își abandonează rucsacul și încearcă să se întoarcă, nerealizând că întoarcerea îi este interzisă. Călăuza și Scriitorul înaintează prin tunelul inundat, nemaisperând să-l găsească pe Profesor, deoarece în Zonă nimeni nu se mai poate întoarce pe același drum. La ieșirea din tunel, cei doi îl reîntâlnesc pe Profesor, bucurându-se de o mică gustare tocmai în locul în care l-au lăsat inițial. Călăuza consideră această „buclă” spațială și temporală o capcană. Dacă ne concentrăm însă numai asupra imaginii, lăsând la o parte sensurile religioase care provin din pilda spusă de Scriitor despre Sf. Petru, putem vedea că drumul celor trei personaje, care înaintează înconjurate de elementele naturale, culminează într-o viziune a pământului printr-o „peliculă” de apă. Este și momentul în care apare câinele care îi urmărește pe cei trei.

În scenariu nu erau anunțate aceste scene acvatice. În *Jurnalul* său din perioada zilelor de filmare la *Călăuza*, Tarkovski își exprimă nedumerirea și dificultățile pe care le

întâmpină legate de modul în care va filma „Visul” – probabil una dintre cele mai enigmatice secvențe din istoria cinemaului. La începutul filmărilor, regizorul a recunoscut că pornea în căutarea unui nou limbaj vizual care trebuia pus în evidență prin câteva simplificări ale narațiunii. Marea parte a „acțiunii” din *Călăuza* se petrece în aceeași zi, în același loc, într-o perioadă scurtă de timp. Spațiul filmului se poate împărți în două segmente distincte: în Zonă și în afara Zonei. Aceste două locuri diferă ca imagine prin culoare, stil, ritm și mișcarea camerei. Cele două segmente includ o a treia lume a visului (sau a imaginației) care aparține ambelor spații. Fiecare secvență din *Călăuza* este mai mult decât echivalentul vizual al indicațiilor incluse în scenariu. Deși camera este manevrată de operatori diferiți sau chiar de Tarkovski, ea filmează o lume creată de la zero – o lume care se naște odată cu mișcarea și ritmul secvenței. Camera nu arată simpla poziționare în spațiu a obiectelor (naturale sau umane) filmate și mișcarea, ci și „viața” lor interioară. Interioritatea este prezentă atât ca atribut al personajelor, cât și ca trăsătură a spațiului natural. Ritmul lent al camerei de filmat creează un spațiu expresiv în care un element natural poate fi filmat în continuarea unui plan care arată mâna unui personaj. Această continuitate între corpul omenesc și elementele naturale este destinată obținerii unei suprafețe temporale adezive, vizează inducerea unei presiuni a timpului în plan prin combinarea și sintetizarea mai multor elemente vizuale și spațiale. Obiectele „trăiesc” drama lor interioară, vizibilă numai prin imprimarea unei durate specifice. Se stabilesc relații de echilibru între elementele spațiale, însă proximitatea dintre elementele materiale și trupuri creează o

stare de angoasă, resimțită mai ales de personajul principal. Este important să vedem și care sunt obiectele astfel asamblate: copaci, tufișuri, vegetație sălbatică, sunete acvatice, fluxuri, clădiri abandonate și trupuri vii, o succesiune vizibilă în secvența în care este filmat chipul lui Aleksandr Kaidanovski (Călăuza).

Ambiguitatea temporală se intensifică atunci când protagoniștii filmului ajung în Zonă. Nu știm exact, în termeni cronologici, cât timp petrec în Zonă. Filmul nu furnizează nici o indicație în acest sens. Ambiguitatea cronologică este dublată de lipsa de determinare spațială, Kaidanovski este înconjurat total sau parțial de apă. Este așezat fie pe spate, fie pe o parte, fie cu fața în jos. Culoarea alternează de la alb-negru la sepia. În plan este încadrat un „teritoriu" emoțional interior, o regiune în care timpul și spațiul pot fi manevrate fără restricții. Zona sfidează legile fizicii.

Cea de-a treia lume, a visului și a imaginației, aparține atât Zonei, cât și spațiului aflat în afara Zonei. Cel mai interesant aspect al secvenței este survolarea câmpului acvatic-oniric atribuit probabil imaginației personajului. „Visul" începe cu gros-plan al feței sale. Imaginea se transformă în sepia, urmărind, printr-o mișcare lentă, obiecte scufundate (apa interiorității?). „Pelicula" de apă prin care vedem obiectele și survolarea spațiului par să sugereze un element nou – o „substanță" a experienței interioare. În plus, planul-secvență începe și se termină în același loc – gros-planul chipului, o imagine-afecțiune care nu se extinde în acțiune. Travellingul nu parcurge o traiectorie propriu-zisă. Spațiul parcurs nu este un spațiu geometric euclidian, ci un spațiu produs de imaginație, nonliniar și interior. Suntem „martorii"

metamorfozei și mișcărilor unei imaginații, a cărei cunoaștere nu este posibilă decât prin mijloacele gândirii cinematografice. *Zona este un spațiu indeterminat spațial și temporal în care poate avea loc un eveniment al „gândirii" cinematografice.*

Călăuza, *Nostalgia* și *Sacrificiul*, care avea să fie filmat în Suedia cu actorul și cameramanul preferat al lui Bergman, demonstrează afinitatea cinemaului pentru natura spațială a temporalității. Clipa care aparține iremediabil prezentului este cu adevărat resimțită numai atunci când conștiința este pulverizată într-un spațiu indeterminat, plasat între prezent și viitor, între viață și perspectiva dispariției. Timpului îi este adăugată o dimensiune haptică. Cinematografia este singurul mediu care poate transforma experiența temporală în spațialitate: este contribuția lui Tarkovski la evoluția limbajului cinematografic. Spațiului i se adaugă durată (personală, interioară sau exterioară). Materia se extinde în memorie. Cinemaul se supune unei ontologii bergsoniene:

> „O libertate din ce în ce mai mare lăsată mișcării în spațiu, iată ceea ce vedem într-adevăr. Ceea ce nu vedem este tensiunea crescândă și concomitentă a conștiinței în timp. Prin memoria experiențelor deja vechi, conștiința reține din ce în ce mai bine trecutul pentru a-l organiza împreună cu prezentul într-o decizie mai bogată și mai nouă; dar nu doar atât: trăind o viață mai intensă, contractând, prin memoria experienței imediate, un număr crescând de momente exterioare în durata sa prezentă, ea devine mai capabilă să creeze acte a căror nedeterminare internă, trebuind să se repartizeze pe o multiplicitate oricât de

mare de momente ale materiei, va trece cu atât mai ușor printre ochiurile necesității. Astfel, indiferent că o înfățișăm în timp sau spațiu, libertatea pare că-și înfige întotdeauna rădăcini adînci în necesitate și că se îmbină intim cu ea. Spiritul ia cu împrumut de la materie percepțiile din care își extrage hrana și i le restituie sub formă de mișcare în care și-a întipărit libertatea" (*Materie și memorie*, 215).

Cuvintele lui Bergson reușesc să sintetizeze sensul filozofic al planului-secvență tarkovskian: o extindere cinematografică asupra unui abis al experienței; un flux constituit din neîntreruperea timpului în tranzițiile montajului – temporalitatea „vizibilă" în fiecare scenă, planul-secvență lung reunește în aceeași durată actualitatea prezentului și virtualitatea imaginarului, realitatea cinematografică se constituie în conflictul dintre stările materiei și substanța timpului.

1. Prin supraestimarea motivațiilor metafizice și religioase ale operei sale nu am în vedere refuzul total al acestor atitudini de interpretare. Ele există fără îndoială în filmele sale și pot fi susținute de afirmațiile, interviurile și scrierile publicate de autor. Țin doar să remarc excesele de interpretare ale unor asemenea atitudini, care uită adesea de dimensiunea imagistică și formală a filmelor sale, pe care Tarkovski însuși o considera la fel de importantă. O viziune critică autentică nu poate cădea pradă elogiilor excesive, nu poate pune în paranteză specificitatea mediului unei arte. În ultimă instanță, întrebarea

fundamentală la care orice interpretare trebuie să răspundă este „Ce aduce nou Tarkovski în modul său de a gândi cinemaul?”.

2. Carl Gustav Jung, *Amintiri, vise, reflecții*, Traducere de Daniela Ștefănescu, București, Humanitas, 2012, p. 222
3. Andrei Tarkovski, *Sculpting in time: reflections on the cinema*, Austin, University of Texas Press, 1987, p. 62
4. *Ibidem*

Cinema și gândire

„Ochiul spune creierului: «se întâmplă ceva ce nu pot înțelege» [...] creierul observă imediat că lucrurile au căpătat o înfățișare ce nu aparține unei simple fotografii a vieții cotidiene. Au devenit [...] mai reale, au căpătat o realitate diferită de cea percepută în viața cotidiană. Le privim așa cum arată ele când noi nu suntem prezenți. Vedem viața așa cum este aceasta când noi nu jucăm nici un rol în ea. În timp ce privim, suntem scutiți de insuficiența existenței actuale. [...] Există oare un limbaj secret pe care să-l simțim și să-l vedem, dar pe care să nu îl vorbim și, dacă acesta există, poate el să fie vizibil pentru ochi? Există oare o caracteristică a gândirii care să se poate face vizibilă fără ajutorul cuvintelor? Ea se manifestă rapid și lent în același timp, directă și imprecisă deopotrivă. În momentele în care emoția iese la suprafață, ea posedă puterea de a construi imagini, nevoia de a preda povara sa unei alte entități, dorința de a permite unei imagini să alerge lângă ea. Aparența gândirii este mai frumoasă, mai comprehensibilă, mai disponibilă decât gândirea însăși”[1].

Virginia Woolf scrisese aceste cuvinte după ce văzuse *Cabinetul doctorului Caligari*, capodopera expresionistă a lui

Robert Wiener și o ecranizare a romanului lui Tolstoi, *Anna Karenina*. Scriitoarea își exprima încrederea într-o artă pe atunci aflată încă la început. Ea credea că numai atunci când se va renunța la ideea de a stabili legături puternice între film și literatură – numai când filmul va fi lăsat să se dezvolte autonom – vom putea cunoaște posibilitățile depline ale cinemaului. O umbră ia forma unui animal nedefinit, apare pe ecran, se umflă, crește la dimensiuni neverosimile și se scufundă înapoi în inexistență. Pentru o clipă, ea părea să fi întrupat gândirea și imaginația unui creier lunatic. Pentru o clipă, gândirea părea să fi fost mai bine exprimată prin forme, decât prin cuvinte. A vedea cinematografic înseamnă să păstrezi o anumită distanță, înseamnă a lua în posesie obiectele și ființele proiectate pe ecran, iar această stranie luare în posesie a lumii oglindește proprietatea filmului asupra personajelor, spațiului și duratei sale. Filmul descrie împletirea lumii cu conștiința și inserarea acesteia din urmă într-un „corp" de imagini. Cinematograful creează planul de imanență pentru o fenomenologie dublă: experiența vizionării filmului, resimțită de spectator, și relația filmului cu obiectele, spațiul și timpul său interior. Intuiția inițială a lui Merleau-Ponty din *Le visible et l'invisible* se poate reformula în cazul experienței și gândirii-cinema. Atunci când conștiința cade în imagine și când imaginea deschide un interval optic – înscriindu-se în acel interval și preluând coordonatele sale spațiale și temporale –, atunci când aceasta transformă structurile lumii vizibile și se transformă într-o privire interioară, va fi revelată existența somatică a imaginii. Dacă am cunoaște arhitectonica completă a corpului omenesc, întreaga sa configurație ontologică și modul în care acesta se

vede și se aude pe sine, am putea vedea că întreg ansamblul expresiei este cuprins în structura lumii sale indicibile. Cinemaul este o fenomenologie, o fenomenologie care prezintă o conștiință imagistică perfect inserată în lume, expusă și oglindită în privirea Celuilalt. Cinemaul este mediul care exprimă deplin uniunea dintre minte și corp, dintre minte și lume și oglindirea reciprocă a acestora. Este un mod de a confirma corespondența dintre gândire și modelele devenirii – comunicarea dintre interior și exterior.

„Nu există filme care să aibă un final trist [...] Cinemaul este adevărul, povestea este o minciună.” Jean Epstein, care avea în 1921 24 de ani, scria despre „adevărul de 24 de ori pe secundă”, despre revoluția estetică pe care filmul o va aduce. Cinemaul adevărat nu trebuia să pună accent pe finalul poveștii, pe rezolvarea conflictului dramatic. Trebuia, deci, să desconsidere „fabula” (în sensul lui Aristotel), asamblarea unei succesiuni de acțiuni verosimile și necesare care conduc personajele către destinul lor, prin construcția și gradația atentă a intrigii și deznodământului. Jacques Rancière preia intuiția sa, mergând și mai departe. Viața, crede el, nu implică neapărat poveștile, nu presupune acțiuni orientate către un scop și un deznodământ, ci situații deschise în toate direcțiile. Viața nu are nimic de-a face cu progresia dramatică, ci este o mișcare lungă și continuă, formată dintr-o infinitate de micromișcări.

> „Adevărul asupra vieții a găsit în cinema o artă capabilă să îi facă dreptate, o artă în care inteligența ce creează răsturnările destinului și conflictul dramatic este supusă unei alte inteligențe mecanice care nu își dorește nimic,

care nu construiește povești, ci înregistrează doar infinitatea de mișcări ce dă naștere unei drame de o sută de ori mai intensă decât orice răsturnare dramatică”[2].

La originea cinematografului, se află o „mișcare automată”, un „automat spiritual” care nu poate trișa cu viața, fiindcă tot ce poate face este să o înregistreze. Dar automatismul nu înseamnă reproducerea identică a lucrurilor, negarea invenției estetice, ci schimbarea statutului realului. Viața este reprodusă pe ecran nu în modul în care ea se oferă privirii noastre, ci „așa cum este aceasta când noi nu jucăm nici un rol în ea”. „Suntem scutiți de insuficiența existenței actuale”, vedem lucrurile înainte ca ele să fi fost calificate drept obiecte inteligibile, ființe sau evenimente descrise narativ. Vedem lumea înainte ca ea să fie pusă în intrigă, lucrurile în maniera în care ochiul uman nu le poate vedea, așa cum ele intră în existență, în starea de variație universală:

„Abia când mișcarea devine automată, esența artistică a imaginii se realizează: a produce un șoc asupra gândirii, a comunica vibrații cortexului, a atinge direct sistemul nervos și cerebral. Pentru că imaginea cinematografică «face» ea însăși mișcarea, pentru că ea face ceea ce celelalte arte se mulțumesc să ceară (sau să spună), ea culege esențialul celorlalte arte, le moștenește, ea devine într-un fel modul de întrebuințare a celorlalte imagini și convertește în putere ce nu era decât posibilitate. Mișcarea automată face să se ridice în noi un automat spiritual care reacționează, la rândul său, asupra ei. Automatul spiritual nu mai desemnează, ca în filozofia clasică, posibilitatea

> logică sau abstractă de a deduce formal gândurile unul din celălalt, ci doar circuitul în care ele intră cu imaginea-mișcare, puterea comună a ceea ce te forțează să gândești și a ceea ce gândește sub șoc: un nooșoc" (*Imaginea-mișcare*, 202).

Materia văzută prin obiectiv, transcrisă și tradusă prin intermediul automatului spiritual al cinemaului, este echivalentul unei gândiri, unei materii sensibile imateriale, compusă din vibrații și imagini, care respinge distincția mimetică dintre aparența înșelătoare și substanța realității.

> „În scrierea mișcării prin intermediul luminii, materia ficțională și materia sensibilă coincid: umbrele trădării, otrăvirea crimelor, chinul melodramei intră în relație cu particulele de praf, cu fumul unei țigări, cu arabescurile unui covor. Și aceeași scriere reduce totul la mișcările secrete ale acestei materii imateriale"[3].

Forța automatismului spiritual al filmului rezidă într-o dialectică pentru care o dramă umană este conținută într-o dramă materială – așa cum șocul crimei din *Psycho*-ul lui Hitchcock este concentrat în drama obiectelor prezente în scena dușului (alternarea planurilor și cadrelor asupra inelului scurgerii de la duș și asupra ochilor femeii ucise). Cinemaul restaurează o idee a artei care redă unității lor inițiale dualitatea vieții și a ficțiunii, a inteligibilului și sensibilului. *Imaginea-mișcare* și *Imaginea-timp* au în comun cu *Histoire(s) du cinéma* (a lui Godard) faptul că amândouă sunt opere monumentale care sintetizează o ontologie a

cinemaului prin analizarea unor fragmente de film și autori ce aparțin întregii istorii a cinematografiei. Godard extrage evidența plastică a cinematografului din filmele lui Hitchcock, caută abstracția muzicală a imaginilor, acele „forme care gândesc” ale filmului; Deleuze construiește o ontologie a variației și devenirii universale pe baza imaginilor cinematografice din diferite epoci ale filmului. Ambii pornesc de la imagine pentru a ajunge la gândire. Pentru ca, odată ce ajung la abstracțiune, să se întoarcă la afecte și la imagini. „Miza este aceea de a reda procesului intelectual «plenitudinea emoțională» sau «pasiunea»”[4]. Creierul are drept corelativ gândirea senzorială. Elementele de compoziție ale filmului – imaginea, mișcarea, ritmul, culoarea, sunetul, montajul, focus-ul, racordurile – impun posibilitățile de gândire ale câmpului cinematografic. Dramaturgia și narațiunea sunt simple intermediare către această gândire. Înainte ca un singur cadru să fie filmat, deciziile luate de creatorii unui film – forma ecranului, alb-negru sau color, peliculă sau digital, filtre de imagine, efecte speciale – vor influența în mod esențial modul în care filmul va fi gândit. În acest sens, *gândirea-cinema este o gândire intențională, o alegere de existență*. E de ajuns să ne gândim cât de diferite sunt griurile și întunericul filmelor lui Béla Tarr de culorile ultra-saturate ale filmelor lui Wong Kar-Wai: gândiri cinematografice foarte diferite în intenția lor, în modul lor de a exista.

Dar elementele de compoziție ale imaginii stabilesc și o relație cu dramaturgia și narațiunea filmului. Atmosfera unei povești este transmisă adesea prin intermediul culorii. Drama personajelor din *In the Mood for Love* este conținută în

luminile tari de neon, în contrastele puternice și în textúra costumelor purtate de personaje. Gândirea-cinema are libertatea de a folosi culoarea în nenumărate stiluri. Cromatica unui film este o trăsătură a gândirii și dramaturgiei sale. La fel ca în abstracția muzicală, culoarea unui film poate instaura o lume. Anumite tonuri vor fi atribuite anumitor personaje, vor deveni esențiale pentru înțelegerea motivațiilor lor, vor numi mai bine decât cuvintele stările și gândurile lor. *Călăuza* alterna tonurile color și cele alb-negru cu tonurile intermediare, urmărind să exprime indeterminarea spațio-temporală a Zonei.

În filmul *Mamă și fiu* (1997), regizorul Aleksandr Sokurov folosește lentile anamorfice pentru a construi o privire a alienării și a confruntării cu perspectiva dispariției. Imaginile sale sunt estompate, distorsionate, pierd profunzimea câmpului. Într-una dintre secvențele sale nu știm dacă personajele se află în spatele, între sau în fața unui șir de mesteceni. Iluzia spațiului tridimensional pare să fi fost eludată. Pentru că anumite secvențe ale filmului sunt anamorfice, imaginea pare a fi plată, picturală. În filmul lui Sokurov, linia orizontului și obiectele se prăbușesc, lumea pare să fi devenit bidimensională. Materialitatea imaginii este inseparabilă de o anumită subiectivitate a personajelor. O lume confruntată cu perspectiva dispariției intră (și) într-o disoluție materială și vizuală. Planurile cu mesteceni pot exprima suferința, pierderea, nostalgia după lumea ce urmează a fi pierdută. Sinele este exprimat (și) prin intermediul distorsiunilor focale ale imaginii. Sokurov construiește un spațiu vizual al doliului. La finalul filmului, formele își pierd contururile fixe, încep să se topească unele

într-altele. Lucrurile se pregătesc și ele de confruntarea cu dispariția, oglindesc pierderea mamei, își pierd sensul comun, devin independente. Între lume și sine nu pare să mai existe o despărțire. Lumea se prelungește în conturul corpului fiului. În întuneric și în umbre se evaporă viața omenească, dispare realitatea obișnuită, imaginea absoarbe și dizolvă totul.

> „Există calități diferite de întuneric cu vârste deosebite de straturile geologice, există un întuneric poros și ușor înainte de somn care se umple de zumzete interioare și de cuvintele din trup ca un burete ce se îmbibă cu apă. Există un întuneric de cinematograf unde obscuritatea alunecă pe frânghii de lumină și la capăt dansează în umbră și lumini pe ecran”[5].

La Sokurov, fiecare imagine este *o formă care gândește*, fiecare cadru consacră o gândire optică și sonoră.

La fel ca și în cazul altor elemente de compoziție, *sound-design*-ul este o figură a gândirii-cinema. Sunetul adaugă un nivel suplimentar dimensiunii optice a filmului. Filmul poate gândi prin intermediul sunetului sau prin absența sunetului, prin tăcerile pe care le impune. În *Bande à Part*, Godard inovează prin intermediul sunetului. Cei trei protagoniști stau la o masă într-o cafenea. Pentru a profita de un moment în care niciunul dintre ei nu are ceva de spus, Franz sugerează un moment de tăcere absolută. Și, așa cum ne spune vocea lui Godard din *off*, tăcerea absolută este foarte greu de menținut. Protagonistul sugerează tăcerea pentru ca, împreună cu Odile și Arthur, să se concentreze asupra propriilor gânduri. În scena „Minutului de tăcere”, plasată aproximativ la mijlocul

filmului, sunetul este oprit în totalitate. Nu există nici un sunet diegetic. Lumea din film amuțește complet – un exemplu esențial pentru a sublinia rolul sunetului în constituirea gândirii-cinema. În plus, la Godard, care este un gânditor în aceeași măsură în care este un cineast, secvența are un sens filozofic: momentul în care gândirea se închide în ea însăși, devenind indiferentă la influențele exterioare.

Focus-ul este și el un aspect important al gândirii-cinema. Într-o anumită secvență, regizorul poate opta pentru planul-secvență în adâncimea câmpului, poate folosi *pan-focus*-ul pentru a restitui integritatea fenomenologică a realității. Am vorbit deja despre inovațiile lui Orson Welles și Gregg Toland în acest sens. La polul opus, focalizarea pe un anumit element din cadru poate fi o modalitate de a ghida atenția spectatorului. Prin diferențele de focus un obiect poate fi separat de fundalul său. Focus-ul este una dintre trăsăturile fenomenologice ale gândirii-cinema. Aceeași judecată poate fi făcută și referitor la intensificarea sau încetinirea timpului, cele două tehnici putând exprima percepții pe care alte arte nu le pot reproduce. Înainte de încetinirea vitezei unui plan, trebuie marcată împietrirea totală a imaginii, așa-numita viteză 0 a fotogramei, întoarcerea la baza fotografică a cinemaului (*La Jetée* de Chris Marker). Wong Kar-Wai și directorul său de imagine, Christopher Doyle, sunt maeștrii contemporani ai încetinirii și intensificării timpului cinematografic. Wong Kar-Wai folosește elemente vizuale intens stilizate: scene de urmărire haotice reflectate în mișcări fragmentate, stroboscopice, efecte de tranziție neverosimile, maleabilitatea timpului reflectată în secvențe accelerate sau încetinite, inserarea elipselor narative. Încetinirea sau

accelerarea devin o organizare intenţională a timpului în cadrul gândirii-cinema.

Cadrajul şi cadrul reprezintă un punct de vedere în gândire. O scenă care redă dialogul între două persoane poate fi încadrată în moduri diferite, dintre care niciunul nu este nevinovat. Orice cadraj stabileşte un anumit raport între personaje şi povestea care este spusă în film. În filmele hollywoodiene, varianta standard de cadrare a unei conversaţii este succesiunea plan-contraplan. Faptul că un film poate arăta personajele şi reacţiile lor pe rând sau în acelaşi plan se leagă de ideea că rama cadrajului este întotdeauna o limită, o modalitate de includere şi de excludere. De pildă, folosirea cadrului lat ne ghidează gândirea asupra filmului către un cinema narativ, bazat într-o mai mare măsură pe acţiune. Implicaţiile cadrului şi cadrajului sunt destul de complexe: ele pot dicta dramaturgia unui film. Pot încadra, circumscrie şi determina punctul de vedere al unui personaj. Acţiunea filmului devine astfel o modalitate de a exprima modul în care un protagonist percepe realitatea sa imediată şi cum influenţează lumea din film experienţa personajului. Frumuseţea şi forţa cadrajului este cunoscută prin intermediul *gros-planului*. Nu trebuie decât să ne gândim la frumuseţea gros-planurilor lui Dreyer pentru a realiza potenţialul de gândire al cadrajului. Prin intermediul gros-planurilor, Dreyer sintetizează afecte, transformă cinemaul într-o experienţă intimă. Prin cadraj, automatismul cinematografic atinge, mai ales în filmele lui Bresson, o puritate fără precedent. La Bresson, spune Deleuze, automatul spiritual al cinema-lui este „deopotrivă privat de idei şi de sentimente, redus la automatismul unor gesturi

cotidiene segmentarizate, dar înzestrat cu autonomie: este ceea ce Bresson numește «modelul» propriu cinematografului" (*Imaginea-timp*, 232). Prin această inovație, Întregul a căpătat un nou statut în cadrul cinematografului modern:

> „Automatul e rupt de lumea din afară, însă există un exterior mai profund care vine să-l anime. Prima consecință este un nou statut al Întregului în cinematograful modern. [...] imaginea cinematografică avea esențialmente un extra-câmp care trimitea, pe de o parte, la o lume din afară actualizabilă în alte imagini, pe de altă parte, la un întreg schimbător care se exprima în ansamblul imaginilor asociate. Deși racordul fals putea să intervină deja și să prefigureze cinematograful modern, el părea să constituie doar o anomalie de mișcare sau o tulburare de asociere, care dovedeau acțiunea indirectă a întregului asupra părților ansamblului. [...] Întregul nu înceta așadar să se facă, în cinema, interiorizând imaginile și exteriorizându-se în imagini, conform unei duble atracții. Procesul unei totalizări mereu deschise era cel care definea montajul sau puterea gândirii. Când se afirmă «întregul este exteriorul», e cu totul altceva. Căci, mai întâi, problema nu mai e aceea a asocierii sau a atracției imaginilor. Ceea ce contează, dimpotrivă, e interstițiul dintre imagini, dintre două imagini: o spațiere care face ca fiecare imagine să se smulgă din vid și să recadă în el" (*Imaginea-timp*, 233).

Filmul este *gândire în timp și în spațiu*, o raționare spațio-temporală care poate transfigura obiectele și ființele din cadrul spațiului său. *Imaginea-timp* marchează o epocă a gândirii-cinema decisă să exprime timpul prin relații non-liniare. Timpul apare așa cum este el însuși, este eliberat de legăturile sale senzorimotoare, pentru a forma o gândire mai complexă. Cinemaul devine propria sa gândire pentru că esența sa este legată de funcțiile gândirii. Imaginea-timp anunță o întoarcere a timpului către sine însuși, deschizându-se către intrigi și narațiuni deschise, către forța nonliniară și noncronologică a timpului.

O operă precum *Histoire(s) du cinéma* este o antologie a exercițiilor de gândire cinematografică inspirate de mai multe filme și autori. Gândirea-cinema trimite întotdeauna la imaginile sale, se referă întotdeauna la ceea ce pune în imagine pentru a crea un sens afectiv, un „creier pasional". Misiunea ultimă a gândirii-cinema este de a extinde gândirea senzorială a filmului într-o gândire conceptuală. Ea trebuie să restabilească un echilibru între imagine și limbaj.

> „Raportul dintre cinematograf și filozofie este acela dintre imagine și concept. Dar în conceptul însuși există un raport cu imaginea, după cum în imagine există un raport cu conceptul: cinematograful a vrut întotdeauna, de pildă, să realizeze o imagine a gândirii, a mecanismelor de gândire. Ceea ce nu l-a făcut câtuși de puțin să fie abstract, dimpotrivă" (*Tratative*, 60).

O teorie a cinematografului nu este despre cinema, ci despre modul unic, irepetabil și singular în care acesta

„gândește”.

1. Virginia Woolf, *The cinema* în *The Essays of Virginia Woolf*, Vol. 4, pp. 348-358, London, Mariner Books, 2008 (*trad. mea*)
2. Jacques Rancière, *Film Fables*, Oxford, Berg, 2006, p. 2 (*trad. mea*)
3. *Film Fables*, p. 3 (*trad. mea*)
4. *Imaginea-mișcare*, p. 206
5. Max Blecher, *Vizuina luminată*, București, Editura, Art, 2009, p. 128

Opere citate

Bazin, André, „Pour en finir avec la profondeur du champ” în *Cahiers du cinéma* nr.1, 1951. pp. 17-23

Bazin, André, *Ce este cinematograful?*, Traducere de Ervin Voiculescu, București, Editura Meridiane, 1968

Bazin, André, *What is cinema?* Vol. I, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1967

Bazin, André, *What is cinema?* Vol. II, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1971

Bazin, André, *Jean Renoir*, London & New York, Delta Books, 1974

Bazin, André, „Orson Welles”, *Cahiers du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1998

Benjamin, Walter, *Iluminări*, Traducere de Catrinel Pleșu, Cluj-Napoca, Editura Idea Design&Print, 2002

Bergson, Henri, *Materie și memorie*, Traducere de Cora Chiriac, Iași, Editura Polirom, 1996

Bergson, Henri, *Evoluția creatoare*, Traducere de Vasile Sporici, Iași, Editura Institutului European, 1998

Bergson, Henri, *Energia spirituală*, Traducere de Bogdan Ghiu, București, Editura Meridiane, 2002

Bordwell, David, *On the history of film style*, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 1997

Christie, Ian, Taylor, Richard, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, Routledge, New York, 2002

Deleuze, Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966

Deleuze, Gilles, *Le Pli: Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988

Deleuze, Gilles, *Diferență și repetiție*, Traducere de Toader Saulea, București, Editura Babel, 1995

Deleuze, Gilles, *Tratative*, Traducere de Bogdan Ghiu, Ovidiu Țichindeleanu, Cluj-Napoca, Editura Idea Design & Print, 2005

Deleuze, Gilles, *Cinema 1. Imaginea-mișcare*, Traducere de Ștefana și Ioan Pop-Curșeu, Revizie și postfață de Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2012

Deleuze, Gilles, *Cinema 2. Imaginea-timp*, Traducere de Ștefana și Ioan Pop-Curșeu, Notă asupra ediției și postfață de Ioan Pop-Curșeu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2013

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Ce este filozofia?, Traducere de Magdalena Mărculescu-Cojocea,* Târgoviște, Editura Pandora-M, 1999

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mii de platouri*, Traducere și postfață de Bogdan Ghiu, București, Editura Art, 2013

Dudley, Andrew, J., *André Bazin*, New York, Columbia University Press, 1978

Eisenstein, Sergei, *Film Form. Essays in Film Theory*, New York, Hartcourt Brace & World Inc, 1949

Eisenstein, Sergei, *Film Form and the Film Sense*, Cleveland and New York, Meridian Books, 1959

Eisenstein, Sergei, *Writings 1922–34. Selected Works. Vol. 1.*, Ed. and trans. Richard Taylor. London, BFI Publishing, 1988

Eisenstein, Sergei, *Towards a Theory of Montage 1937–40. Selected Works. Vol. 2.* Eds. Michael Glenny & Richard Taylor. London, BFI Publishing, 1991

Eisenstein, Sergei, *Writings 1934–47. Selected Works. Vol. 3*, Ed. Richard Taylor, transl. William Powell. London: BFI Publishing, 1996

Flaxman, Gregory, *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000

Foucault, Michel, *Ce este un autor?*, Traducere de Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca, Idea Design & Print, 2004

Ghiu, Bogdan, *Gândirea-cinema. Câteva repere*, postfață la Deleuze, Gilles, *Cinema 1. Imaginea-mișcare*, Traducere de Ștefana și Ioan Pop-Curșeu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2012

Gorzo, Andrei, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu,* București, Editura Humanitas, 2012

Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, Traducere de Gabriel Liiceanu și Thomas Kleininger, București, Humanitas, 2011

Jung, Carl Gustav *Amintiri, vise, reflecții*, Traducere de Daniela Ștefănescu, București, Humanitas, 2012

Kael, Pauline, *Shoeshine* în Snyder, Stephen, Curle, Howard, Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives, University of Toronto Press, 2000

Lambert, Gregg, *The non-philosophy of Gilles Deleuze*, London: Continuum, 2002

Le Fanu, Mark, *Metaphysics of the „long take": some post-bazinian reflections* în *P.O.V.* nr.4 (http://pov.imv.au.dk/Issue_04/section_1/artc1A.html)

Martin, Marcel, *Limbajul cinematografic*, Prefață de Florian Potra, Traducere de Matilda Banu și George Anania, București, Editura Meridiane, 1981

Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964

Merleau-Ponty, Maurice, *The Film and the New Psychology* în Merleau-Ponty, Maurice, *Sense and Non-Sense*, Evanston:Illinois, Northwestern University Press, pp. 48-59, 1964

Marcus, Millicent Joy, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton, Princeton University Press, 1986

Morgan, Daniel, *Rethinking Bazin: Ontology And Realist Aesthetics* în *Critical Enquiry*, nr.32, University of Chicago, 2006

Pearson, Keith Ansell, *Philosophy and the Adventure of the Virtual. Bergson and the Time of Life*, London-New York, Routledge, 2002

Peirce, Charles Sanders, *Semnificație și acțiune*, Traducere de Delia Marga, Prefață de Andrei Marga, București, Editura Humanitas, 1990

Pisters, Patricia, *From Eye to Brain,* teză de doctorat, Amsterdam. University of Amsterdam Press, 1998

Rancière, Jacques, *Film Fables*, Oxford, Berg, 2006

Read, Herbert, *Imagine și idee*: *funcția artei în dezvoltarea conștiinței umane*, Traducere de Ion Herdan, București, Editura Univers, 1970

Sartre, Jean-Paul, „Quand Hollywood veut faire penser" în *L'écran français*, nr. 5, 1945

Șerban, Alex. Leo, *De ce vedem filme?*, Iași, Editura Polirom, 2006

Spinoza, Baruch, *Etica*, Traducere de Alexandru Popescu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981

Tarkovsky, Andrei, *Sculpting in time*, London, The Bodley Head, 1986

Toland, Gregg, *The Motion Picture Cameraman* în *Theatre Arts* 25, sept. 1941, nr. 9, pp. 652-653, 1941

Turovskaya, Maya, *Tarkovsky: Cinema as Poetry*, London, Faber and Faber, 1989

Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, Ediție îngrijită și postfațată de Sorin Alexandrescu, Traducere de Mugurași Constantinescu, Iași, Polirom, 2004

Zavattini, Cesare, „Some Ideas on the Cinema" în *Sight and Sound*, vol. 23, nr. 2, October-December, 1953, pp. 64-69.